

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

3

المجلد الثالث

عصر النهضة

تحرير: جلين نورتون

ترجمة: نخبة

مراجعة وتقديم: إسحق عبيد

المشرف العام: جابر عصفور

1694



موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي

المجلد الثالث

عصر النهضة

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 1694
- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (المجلد الثالث): عصر النهضة
- جلين بي. نورتن
- جمال الجزيري، ومحمد غزلان، ومصطفى رياض، ودعاء إمامي
- إسحق عبيد
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:

The Cambridge History of Literary Criticism:

The Renaissance - Volume 3

Edited by: Glyn P. Norton

Copyright © Cambridge University Press, 1999

First published by the Press Syndicate of the University of Cambridge

Arabic Translation © National Center for Translation, 2015

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

المركز القومي للترجمة

موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي

المجلد الثالث

عصر النهضة

تحرير : جلين نورتن

ترجمة : جمال الجزيري، ومحمد غزلان،

ومصطفى رياض، دعاء إميلي

مراجعة وتقديم : إسحق عبيد

المشرف العام : جابر عصفور



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

نورتون؛ جلين

موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي، المجلد الثالث، تحرير: جلين

نورتون / ترجمة: جمال الجزيري، محمد غزلان، مصطفى

رياض، دعاء إمبابي، مراجعة وتقديم: إسحق عبيد

ط ١ - القاهرة : المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥

١١٩٦ ص ، ٢٤ سم

١ - النقد - تاريخ ونقد - موسوعات

(أ) الجزيري، جمال (مترجم)

(ب) عبيد، إسحق (مراجع ، مقدم)

(ج) العنوان ٨١٠,٩٠٣

رقم الإيداع ١٥٣٢٣ / ٢٠١٠

الترقيم الدولي: I.S.B.N - 978-977-704-205-5

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب
الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات
أصحابها في ثقافتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

- ١٣ تقديم المراجع
- ١٩ مقدمة، بقلم: جلين ب. نورتون

القراءة والتفسير

خطاب الشعرية الناهض

ترجمة: مصطفى رياض

- ٥٧ ١- نظريات في اللغة، بقلم: ريتشارد واسوه
- ٧٥ ٢- التفسير في عصر النهضة، بقلم: ميشيل جانيريه
- ٨٩ ٣- الإنجيلية وإرازموس، بقلم: مارجورى أورورك بويل
- تمثل "فن الشعر" لأرسطو في إيطاليا في القرن السادس عشر،
- ١٠٥ بقلم: دانييل يافيتش
- ١٢٧ هوراس في القرن السادس عشر: من التعليق إلى النقد، بقلم: آن موسى
- ١٤٧ ٤- شيشرون وكوينتيليان، بقلم: جون أ. وارد

الشعرية

أولاً: تصنيفات الحركة الإنسانية

ترجمة: مصطفى رياض

- ٥- التصنيفات الإنسانية للشعر ما بين الفنون والعلوم،
- ١٧١ بقلم: ويليام جيه. كينيدي
- ١٨٥ ٦- نظريات الشعر: المؤلفون اللاتينيون، بقلم: آن موسى

ثانيًا: إعادة اكتشاف المواد الأدبية ونقلها وروايتها

- ٧- المحاكاة الأدبية في القرن السادس عشر: مؤلفون باللاتينية
والفرنسية، بقلم: آن موسى / ترجمة: مصطفى رياض..... ٢٠١
- ٨- فن الشعر عند بترارك،
بقلم: ويليام جيه. كينيدي / ترجمة: محمد غزلان..... ٢٢١
- ٩- الترجمة في عصر النهضة: من إيطاليا إلى فرنسا،
بقلم: فاليري ورث - ستاليانو / ترجمة: محمد غزلان..... ٢٣٧
- ١٠- الابتكار، بقلم: أوليفر ريتش لانجر / ترجمة: محمد غزلان..... ٢٥٣

ثالثًا: شعر البلاغةترجمة: محمد غزلان

- ١١- التربية الإنسانية، بقلم آن موسى ٢٧١
- ١٢- فن البلاغة الثاني وشعراء الفصاحة العظماء،
بقلم: روبرت جريفي..... ٢٨٧
- ١٣- بلاغة الحضور: الفن والأدب والخداع، بقلم: فرانسوا ريجولو.. ٢٩٩
- ١٤- الشقيقتان المتناقضتان: لكي تكتمل الصورة الشعرية،
بقلم: كريستوفر بريدر..... ٣١١
- ١٥- مفاهيم الأسلوب، بقلم: ديبورا شوجار..... ٣٢٥
- ١٦- "دفاع عن الشعر" للسير فيليب سيدني، بقلم: ويملي ترمبي..... ٣٤٥
- ١٧- أرسطو وهوراس ولونجينوس: مفهوم استجابة القارئ،
بقلم: نيكولاس كرونك..... ٣٦٧

رابعاً: الأشكال الأدبية

ترجمة: محمد غزلان

- ١٨ - نظرية الملحمة الإيطالية، بقلم: دانييل يافيتش..... ٣٧٩
- ١٩ - القصيدة الغنائية، بقلم: رولاند جرين..... ٢٩٩
- ٢٠ - مسرح عصر النهضة ونظرية المأساة،
بقلم: تيموثي جيه. رايس..... ٤٢١
- ٢١ - الأنواع المسرحية في العصر الإليزابيثي والنظرية الأدبية،
بقلم: جورج ك. هانتر..... ٤٥٥
- ٢٢ - تعريف الكوميديا في القرن السابع عشر: الحس الأخلاقي
والوعي المسرحي، بقلم: جي. جيه. مالينسون..... ٤٧٣
- ٢٣ - الحوار والنقاش في عصر النهضة، بقلم: ديفيد مارش..... ٤٨٣
- ٢٤ - المقال شكلاً من أشكال النقد، بقلم: فلويد جراي..... ٤٩٥
- ٢٥ - قصائد الحكمة والشعارات، بقلم: دانييل راسل..... ٥٠٧
- ٢٦ - الفكاهة والهجاء في عصر النهضة، بقلم: آن ليك بريسكوت.... ٥١٧

نظريات القصص النثرية

ترجمة: جمال الجزيري

- ٢٧ - نظريات القصص النثرية في إنجلترا (١٥٥٨ - ١٧٠٠)،
بقلم: بول سالزمان..... ٥٣٣
- ٢٨ - نظريات القصص النثرية في فرنسا في القرن السادس عشر،
بقلم: جولين پ. نورتون..... ٥٥٣

- ٢٩- نظريات الرواية فى القرن السابع عشر بفرنسا: كتابة الحقيقة
وقراءتها، بقلم: ج. جيه. مالينسون..... ٥٦٩
- ٣٠- نظريات القصص النثرى والشعرية فى إيطاليا: النوفيل
والرومانس (١٥٢٥-١٥٩٦)،
بقلم: جلين پ. نورتن، ومارجا كوتينو- جونز..... ٥٨٣
- سياقات النقد: ثقافة العواصم والأوساط الاجتماعية الأدبية
ترجمة: جمال الجزيرى
- ٣١- النقد والعاصمة: لندن فى عصر حكم آل تيودور وآل ستيورات،
بقلم: لورنس مانلى..... ٦١٣
- ٣٢- النقد فى المدينة: ليون وباريس، بقلم: تيموثى هامبتون..... ٦٣٣
- ٣٣- الثقافة والإمبريالية والنقد الإنسانى فى مدن الدول الإيطالية،
بقلم: ديانا روبن..... ٦٤٥
- ٣٤- المراكز والمؤسسات الناطقة بالألمانية، بقلم: جيمس أ. بيرنت.. ٦٦٣
- ٣٥- قصور الحكام والرعاية، بقلم: مايكل شونفلت..... ٦٧٧
- ٣٦- حجرات خاصة بهم: الصالونات الأدبية فى فرنسا فى القرن
السابع عشر، بقلم: جوان ديجان..... ٦٩١
- ٣٧- الطباعة وتجارة الكتاب فى عصر النهضة، بقلم: جورج هوفمان..... ٧٠٣
- أصوات مخالفة
ترجمة: جمال الجزيرى

- ٣٨- الجدل الشيثرونى، بقلم: جون مونفاسانى..... ٧٢١
- ٣٩- إعادة تنظيم الموسوعة: فيفز و راموس عن أرسطو والفلاسفة
- الإسكولانيين، بقلم: مارتن إلسكى..... ٧٣٥
- ٤٠- صعود اللغات المحلية، بقلم: ريتشارد واسوه..... ٧٤٧
- ٤١- القدماء والمحدثون: فرنسا، بقلم: تيرنس كيف..... ٧٦٣
- ٤٢- المرأة "مؤلفة" فى بدايات العصر الحديث بأوروبا،
- بقلم: إليزابيث جيلد..... ٧٧٩

بنى الفكر

ترجمة: جمال الجزيرى

- ٤٣- الأفلاطونية الجديدة فى عصر النهضة،
- بقلم: مايكل جيه. ب. ألين..... ٧٩٥
- ٤٤- علم أوصاف الكون والشعرية، بقلم: فرناند هالين..... ٨٠٩
- ٤٥- الفلسفة الطبيعية و" العلم الجديد"، بقلم: آن بلير..... ٨٢٣
- ٤٦- الرواقية والإبيقورية: الإحياء الفلسفى والأصداء الأدبية،
- بقلم: جيل كريبه..... ٨٤١
- ٤٧- الكلفينية وتطورات ما بعد مجمع ترينتين،
- بقلم: كاثرين راندول..... ٨٥٧
- ٤٨- پور روايال والجنسية، بقلم: ريتشارد باريش..... ٨٧٥
- قضايا كلاسيكية جديدة: الجماليات، والحكم، والإقناع، والجدل،
- ترجمة: دعاء إمبابى

- نقد المساجلة: جونسون وميلتون والنقد الأدبي الكلاسي في إنجلترا، بقلم: كولن بارو..... ٨٩٥
- ٤٩- النموذج البلاغي في فرنسا، بقلم: هيو م. ديفيسون..... ٩١٧
- ٥٠- علم الجمال الديكارتي، بقلم: تيموثي جيه. رايس..... ٩٣٥
- ٥١- مبادئ النقد: الإمكانية واللياقة والذوق وهذا الذي لا أعرفه، بقلم: مايكل موريارتي..... ٩٥٥
- ٥٢- لونجينوس والسامى، بقلم: جون لوجان..... ٩٦٩
- التطورات على الصعيد الوطني**
- ترجمة: مصطفى رياض، ودعاء إمبابي
- ٥٣- النقد الأدبي الإنجليزي في القرن السابع عشر: القيم الكلاسيكية، بقلم: جوشوا سكوديل..... ٩٩٣
- ٥٤- النقد الأدبي الفرنسي في القرن السابع عشر، بقلم: مايكل موريارتي..... ١٠١٩
- ٥٥- التطورات الأدبية النقدية في إيطاليا في القرنين السادس عشر والسابع عشر، بقلم: مارجا كوتينو- جونز..... ١٠٣٩
- ٥٦- التعليقات الثقافية في إسبانيا إبان القرن السابع عشر: النظرية الأدبية والممارسات النصية، بقلم: مارينا براونلي..... ١٠٦٣
- ٥٧- الدول الناطقة باللغة الألمانية، بقلم: بيتر سكرابن..... ١٠٨٧

- ١١٠١ ٥٨- دول الأراضى المنخفضة، بقلم: ثيو هرمانز
- ١١١٥ - بيليو جرافيا
- ١١٧٧ - قائمة المصطلحات

تقديم المراجع

يتناول هذا المجلد - الجزء الثالث من موسوعة كمبريدج لتاريخ النقد الأدبي - حقبة مهمة في مسيرة النقد الأدبي، ألا وهي المنعطف الممتد من نهايات العصور الوسطى (المظلمة) وصولاً إلى القرن السابع عشر. ويعرض الأساتذة أصحاب الأطروحات العديدة - كل في دائرة تخصصه الدقيق - لمختلف القضايا التاريخية والثقافية والاجتماعية والعلمية البحتة، والتي ألقت بظلالها على مساحات الأدب والنقد الأدبي، وفنون الخطابة، واللغويات وتاريخ الفكر إلى جانب أروقة الفنون الجميلة.

ولقد أشرف على تحرير هذا المجلد الأستاذ جلين نورتن، أستاذ الأدب الفرنسي والدراسات الدولية في وليامز كوليج بولاية ماساشوستس بالولايات المتحدة الأمريكية، كما أنه وضع مقدمة مهمة لهذا العمل حول القراءة والتأويل وانبثاق الحوارات حول الشعر.

وتبلغ فصول هذا العمل واحداً وستين فصلاً، اضطلع بكتابتها فريق من الأساتذة من جامعات العالم المختلفة:

- مايكل آلان أستاذ اللغة الإنجليزية واللغة الإيطالية بجامعة كاليفورنيا.
- آن بلير أستاذة تاريخ الأدب بجامعة هارفارد.
- كرستوفر بريدر أستاذ اللغة الفرنسية واللغة الإيطالية بجامعة كلورادو.
- كولن بورو أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كمبريدج.

- تيرنس كيف أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة أكسفورد.
- مارينا براونلى أستاذة اللغات الرومانسية بجامعة بنسلفانيا.
- مارجا كورتينو - جونز أستاذة اللغة الإيطالية بجامعة كاليفورنيا.
- نيكولاس كرونك أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة أكسفورد.
- هيو ديفدسون أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة فرجينيا.
- جوان ديجان أستاذة اللغة الفرنسية بجامعة بنسلفانيا.
- مارتين إلسكى أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة بروكلين.
- فلويد جراى أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة ميشيجان.
- رولاند جرين أستاذ الأدب المقارن بجامعة أوريغون.
- روبرت جريفى أستاذ الأدب المقارن بجامعة كاليفورنيا.
- إليزابيث جيلد أستاذة اللغة الإنجليزية بجامعة كمبريدج.
- فرناند هالين أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة غنت ببلجيكا.
- تيموثى هامبتون أستاذ الدراسات الفرنسية والإيطالية بجامعة كاليفورنيا.
- ثيو هرمانز أستاذ الأدب المقارن بجامعة لندن.
- جورج هوفمان أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة بوسطن.
- جورج هنتر أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة يل.
- دانييل جافتش أستاذ الأدب المقارن بجامعة نيويورك.

- مايكل جنيريت أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة جنيف.
- ويليم ج . كينيدي أستاذ الأدب المقارن بجامعة كوريل.
- جيل كراى أستاذة الفلسفة بمعهد فاربورج.
- أولرخ لانجر أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة وسكونسن.
- جون لوجان أستاذ تاريخ الأدب بجامعة أكسفورد.
- لورانس مانلى أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة يل.
- ديفيد مارش أستاذ التاريخ بجامعة آلبانى.
- مايكل موريارتى أستاذ الأدب والفكر الفرنسى بجامعة لندن.
- آن موسى أستاذة الأدب الفرنسى بجامعة درهام.
- جلين نورتنون أستاذ الدراسات الدولية والأدب الفرنسى بجامعة ماساشوسيتس.
- مارجورى أو - رورك أستاذة الحضارة بجامعة تورنتو.
- جيمس بارنتى أستاذ اللغات الألمانية والإسكندنافية والهولندية بجامعة منيسوتا.
- ريتشارد باريش أستاذ اللغة الفرنسية بجامعة أكسفورد.
- آن ليك برسكوت أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة كولومبيا.
- كاثرين راندال أستاذة الأدب الفرنسى بجامعة فورهام.

- تيموثى رايس أستاذ الأدب المقارن بجامعة نيويورك.
- فرنسوا ريجولو أستاذ الأدب الفرنسى وعصر النهضة بجامعة برنستون.
- ديانا روبن أستاذة الآداب الكلاسيكية والأدب المقارن بجامعة نيومكسيكو.
- دانييل راسل أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة بتسبرج.
- بول سالزمان أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة ملبورن بأستراليا.
- مايكل سكويغل أستاذ الأدب المقارن بجامعة شيكاغو.
- جوشوه سكوديل أستاذ الأدب المقارن بجامعة شيكاغو.
- ديبوره شوجير أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة كاليفورنيا.
- بيتر سكرين أستاذ اللغة الألمانية بجامعة بريستول.
- لى ترمبى أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة ستانفورد.
- جون وارد أستاذ التاريخ بجامعة سدنى بأستراليا.
- ريتشارد واسو أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة جنيف.
- فاليرى ورث - ستليانو أستاذة الأدب الفرنسى بجامعة لندن.

وكما هو واضح من هذه القائمة، فإن هذا المجلد يتناول قضايا النقد الأدبى فى أوروبا من أخريات القرون الوسطى حتى عصر النهضة الأوروبية، بل ووصولها إلى القرن السابع عشر، وذلك بأقلام متخصصة من جامعات العالم المختلفة، وإن كانت الغلبة للجامعات الأمريكية، بطبيعة الحال، وسوف يجد القارئ

في هذا العمل الضخم سياحة علمية رصينة وجادة حول النظريات اللغوية المختلفة، وحول التفسير أو التأويل على مر الأوقات، وحول سير وأعمال الأعلام في مجالات الثقافية والفكر، مشتملة كلاً من أرسطو، وشيشرون، وهوراس، وكونتيليان، وإرازموس، وملتون، وشكسبير، وغيرهم كثير.

ونتعرف فيما نتعرف عليه في الجدل حول شيشرون وكونتيليان على حقيقة مهمة مؤداها أن الإيقاع الخطابي نفسه قد انطلق من البحور الشعرية. ومن الفصول المميزة أيضاً تلك التصنيفات الإنسانية للشعر ما بين الفنون والعلوم، وفن الشعر عند أمير الشعراء الرومان بترارك، ثم إطلالة على الابتكار وتجليات المبدعين.

ونطالع في هذا العمل أيضاً رؤى جديدة عن فن البلاغة الثاني، وشعراء الفصاحة من الفحول، وبلاغة الحضور، ومفاهيم الأسلوبية، واعتذاريات أو دفاع عن الشعر، وكذا مقارنات بين آراء أرسطو وهوراس ولونجينوس حول الشعر، وصولاً إلى الملحمة عند الإيطاليين في عصر النهضة، إلى جانب المسرح في إنجلترا في عصر الملكة إليزابيث، وما صاحبه من نظريات في النقد.

وبعد ذلك نتعرف على فن الكوميديا في القرن السابع عشر، وعلى "المقال" باعتباره شكلاً من أشكال النقد، وعلى أشعار الحكمة والفكاهة والهجاء والشعارات ونظريات القصص النثرى في إنجلترا في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وبعدها نتعرف على النظريات نفسها في كل من فرنسا وإيطاليا وألمانيا.

ويتطرق هذا العمل أيضاً إلى الصالونات الأدبية لمسمياتها المختلفة في فرنسا القرن السابع عشر، وكذا الازدهار الثقافي في بلاط الأسرات الحاكمة في البلدان الأوروبية المختلفة، ومن القضايا المهمة في هذا الجزء الوقوف على ظهور

الطباعة والثورة التى فجرها هذا الاختراع فى عوالم الكتب وتجاريتها، كذلك يعرج هذا العمل على ظهور اللغات المحلية، بعد أن انهار جبروت اللسان اللاتينى وكهانتة. هذا إلى جانب إبراز دور المرأة باعتبارها كاتبة ومبدعة فى المناحى المختلفة مع بدايات العصر الحديث فى أوروبا.

وجدير بالملاحظة أن نزعة كلاسيكية جديدة قد ظهرت فى تلك الحقبة فى ثوب الأفلاطونية الجديدة، جنباً إلى جنب مع علوم أوصاف الكون، وتقنيات العلم الجديد، وانعكاسات كل هذا وذاك على النقد الأدبى، وعلم الجمال والتذوق والنقد اللاذع. وهذا العمل يعد . فى تقديرنا . إضافة علمية مهمة للمكتبة العربية، نأمل أن يفيد منها الخاص والعام جميعاً.

د. إسحق عبيد

مقدمة

جلين پ. نورتون

"النقد" *criticism* و"الأزمة" *crisis* كلمتان إنجليزيتان تربط بينهما أصول متقاربة المعنى، وقد اتجهت حركة النقد الأدبي والأزمات الثقافية عبر التاريخ في مسارات تتجه نحو الالتقاء، وقامت الحركة الإنسانية إبان عصر النهضة بصياغة لغة لا يقتصر دورها على تقديم صورة للأزمة الثقافية القائمة حينئذ، بل يتعدى ذلك لوضع تلك الأزمة في إطارها الزمني المميز^(١)؛ ذلك فإن النقد يمثل أعمق بواعث الحركة الإنسانية وأهمها. فإذا نظرنا إلى الأزمات، كما يزعم فرانك كرمود *Frank Kermode* بوصفها "وسيلة للتفكير في زماننا الحالي دون أن نكون وجودًا متضمنًا في هذا الزمن نفسه"^(٢)، فإننا بذلك نستنتج أن الأزمات مصحوبة بالنقد تتحدث خطابًا خاصًا بتلك الإزاحة الزمنية. ويحدد المزاج النقدي، في اتجاهيه الثقافي والأدبي، رؤية عصر النهضة للزمن تحديدًا دقيقًا من خلال المفهوم اليوناني للأزمة [*krisis*] بحيث تشير إلى لحظة زمنية تجمع ما بين الانفصال واتخاذ القرار. ويهدف هذا المجلد أساسًا إلى تسجيل خطاب هذه اللحظة - أو بالأحرى أصواتها وتنويعاتها.

ونقع كل من العملية التي سعى الإنسانون إبان عصر النهضة لتطبيق أحكامهم البحثية المنظمة على المعارف (اتخاذ القرار)، والحس الذي توافر لهم بأن

العصر على أهبة الاستعداد؛ لإعادة التقييم الثقافى وإبراز هويته الخاصة (الانفصال)، على نقطة الارتكاز للمبادرة الأدبية النقدية التى امتدت طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر. ويتسم حجم هذا المشروع بالتعقيد وتعددية الشكل، وهو مشروع يُبدى مقاومة عنيفة للتجزئة الزمنية مثلما يُبدى مقاومة تتماسك أحجاره بفضل خلطة بناء نقدية، وتتعرض لخطر الانهيار عندما تقدم الأجيال التالية على إعادة تنسيق الأعمال المسجلة على حجارة البناء هذه. وقد لفت إيان ماكفارلين *Ian McFarlane* الانتباه للمزالق التى تتعرض لها عملية تجميد الخريطة الأدبية إبان فترة زمنية تشكلت فى أثنائها صورة العالم بفضل تجميع اتجاهات فكرية *syncretist* فى مضطربة فى بعض الأحيان، تربط مجالات العلوم واللاهوت والدراسات الكلاسيكية وصورة الكون والبلاغة، وفن الشعر والفلسفة.^(١) وقد تقاطع الحس باللحظة النقدية بكل من هذه المجالات، الأمر الذى ساعد على تحديد الصورة المميزة التى كوَّنها مفكرو عصر النهضة من أجل تفسير الصدع الذى نشأ عنه *medium aevum* أو الانقسام الثقافى الذى رأى عصر النهضة من خلاله هويته فى إطار ماضٍ كلاسي بعيد وقد أُعيد إحياءه مع ذلك. ولا عجب أن تزدهر رؤى الوطن، والهوية الوطنية، والثقافة العامية، وتتكرر من خلال شكل المنشور الخاص بالامتداد الكلاسي، وهو موقع حفظت الذاكرة ديمومته، فكان له دور مزدوج بوصفه خيالاً وبوصفه مصدرًا لتقديم الواقع.^(٢)

ولم تكن الأماكن التى ضربت بجذورها فى ذاكرة مفكرى عصر النهضة والتصورات التى ألحت عليهم، عندما مدوا البصر للمساحات المألوفة التى تقع بعيداً عبر حاجز القرون الوسطى، مقصورة على النصوص، وإنما امتدت لتشمل الخريطة الطبوغرافية. فقد ظلَّ أهل هذه الأماكن من مواقعهم البعيدة وظلت النصوص التى انتقلت من خلالها الثقافة القديمة، تتحدث عبر الزمان والمكان إلى ثقافة تتجه إلى تسجيل هويتها الذاتية على المستوى الجمعى فى إطار المفارقة، حيث يرُدُّ التأكيد على استمرارية الحوار بين الماضى الذى وُرى الثرى ويات على بعد زمنى يثير

مشاعر قوية في النفس، والحاضر الذي انشغل بالمحاورة الدائرة مع النصوص. لإعادة التقويم النقدي - الأدبي تنضم إلى الإحساس بال اللحظة والحوار الحرجين؛ ليمثلاً معاً اتجاهات مشتركة وشاملة في الحياة العقلية لعصر النهضة. ونرى مثال ذلك في إشارة توماس جرين *Thomas Greene* إلى ما وصفه باعتراف بترارك *Petrarch* الذي ينال من ذاته باغترابه الزمنى والمكانى عن عصر هومر الماضى: "لئن أدرك بعد الشقة بينى وبينك"، وهو ما يوضح تتاول الناقد العميق لمادته، ودرجة القرب حتى أصبحت الخريطة الطبوغرافية للنصوص فى متناول اليد، فى إطار من الحاضر الذى علا صوته.^(٩) فكان صوت بترارك يصل إلى من يخاطبه بوضوح.

لا عجب إذن أن يتجه الناقد الأدبي فى عصر النهضة . فى كثير من الأحيان . لقراءة النصوص فى إطار المشاركة الحوارية؛ إذ يُعد النقد فى المقام الأول أسلوب خطاب، ولذلك فإنّ مبناءه فى كثير من الأحيان يتسم بالحوارية. وقد ينتج عن ذلك ظهور نصوص عصر النهضة الأدبية على نحو شائع فى إطار المناقشة وتأكيد تميزها عن غيرها من المواقف النقدية. فما تفترضه هذه النصوص من تسليط الأضواء على النصوص التى أعيد اكتشافها يرتبط بالظلمة الحالكة التى يبرز الضياء على خلفيتها، وذلك فى عصر "وسط" يضع دونما رجعة شروط الحوار، ويرؤج للإحساس بهوية ذاتية على مستوى ثقافى أكثر اتساعاً. ولا شك أنّ تلك الهوية الذاتية البازغة بلغت من الدرجة ما جعلها تشكل تغييراً كبيراً فى الوعى الثقافى لفترة الحدائة المبكرة. وفى تحليله لهذه الظاهرة فإنّ ستيفن جرينبلات *Stephen Greenblatt* يحدد موقع العملية - التى يُطلق عليها تشكيل الذات - فى إطار فرضية مؤداها أنّ الهوية الذاتية لا تتحقق إلا من خلال إطار الآخر، وفى وجود بنية غريبة تؤدى خطوطها الرئيسية لتشكيلات جديدة لمظاهر تمثل ذاتها على مستوى الفرد فضلاً عن المستوى الثقافى عامة.^(١٠)

وتدين خطة هذا المجلد بالشئ الكثير لذلك النموذج. فقد واجه قراء الأدب ونقادهم إثنان عصر النهضة، سواء الذين اتبعوا حذسهم دونما نظام في الفترة المبكرة من القرن السادس عشر أو الذين التزموا بالاتجاهات الشكلية في القرن السابع عشر، صعوبة في مناقشة الأدب وتفسيره دون الإعلان عن انفصالهم عن المواقف النقدية السابقة. فانطلاقاً من مقدمة تربط النقد الأدبي بالإحساس بال اللحظة الحاضرة، وبالتالي بالانفصال عما حدث من قبل، فإن المقالات التي يحويها المجلد تسجل بدرجات متفاوتة التغييرات على الخريطة الأدبية التي انطلقت من ثقافة الإنسانيين. وتضم هذه النقاات فلسفات للغة، ومناهج القراءة والتفسير، والصناعة الشعرية بوصفها أداة لوصف كيفية تأثير النصوص، ورقى الأشكال الأدبية وتطورها، والمنافسات الجدلية، وعلم الجمال، والبنية الفكرية، والفرضية القائلة بأن النقد الأدبي كله يرتبط بالموقف، ويتشكل في ظل السياق.

القراءة والتفسير

إذا ما نظرنا إلى نظرية الشعر بمعناها الأعم من حيث هي تصنيف يُستخدم لوصف أعمال شعرية ونثرية على السواء، فإننا نجدنا نُسند إلى مجموعة متميزة من الشروط تتصل بمفاهيم اللغة، والقراءة، والتفسير. ولا شك أن إسهام عصر النهضة في تاريخ النظرية الشعرية يمثل وحده أهم إرث أفاد مهن خطاب النقد الأدبي الحديث، الأمر الذي يفسر التغطية الواسعة التي حظى بها هذا الإسهام في القسم الثاني من هذا المجلد. غير أن هذا الإنجاز يتصل بالوعي بكيفية القراءة في إطار بيئة لغوية متميزة مثلما يتصل بالسعى لوضع تصنيف له معناه ليصف كيفية تكوين النص، بل إنه من المشكوك فيه أن نستوعب النظرية الشعرية لعصر النهضة قبل البدء بتناول القضايا التي يتناولها القسم الأول بالدراسة، وتتمثل تلك القضايا في الثورة التي بشرت بها إعادة التقويم الواسعة لأسلوب عمل اللغة، وكيفية القراءة في عصر يُعلن تفوقه النقدي ويروج

له بجرأة هي أبعد ما تكون عن التواضع. وقد أصبح مجال فقه اللغة في دراسة النصوص هو المستفيد الرئيسي من التآكل الذي نال من المعتقد الراسخ الذي يعود للفكر المدرسي (الإسكولاتي) من أن الكلمات تشير لما تمثله من أشياء الأمر الذي يُيسر مهمة إعداد قائمة بالمدرجات. وقد أرسى مفكرو عصر النهضة، وخصوصاً لورينزو فالّا *Lorenzo Valla* الأساس لهذه الثورة، وذلك بأن قدم تعبيراً فنياً لإحساس بترارك بالمسافة التاريخية، من خلال كشفه أن اللغة عامة واللاتينية خاصة تخضع للتحول التاريخي. وتشغل القراءة وامتدادها المتمثل في التفسير القراء والمفسرين في اكتشاف أن استراتيجيات المعنى تكمن في دورة التغير التي تخضع لها كل اللغات. فالخطاب خاص بالزمان والبيئة اللتين ساعدتا على إبداعه، وقد حركت هذه الثورة في أسلوب وصف الدارسين لعملية تكوين المعاني بدورها ظروفاً أدت في نهاية المطاف إلى إعادة تقويم راديكالية لمناهج النصوص المقدسة. فقد اتجهت عقيدة الإصلاح منذ البدايات الأولى لتدمير الاعتقاد الذي طالما استقر في رسوخ والذي يقول بأن الكتابات المقدسة يفهمها القارئ من خلال منهج رباعي يعطى أهمية كبرى للتفسير الرمزي للحقائق التي أوحى بها في نص مقدس. وما لبث الفكر المدرسي (الإسكولاتي) أن شهد مرة أخرى اتهامات موجهة لأكثر الفروض التي يعتز بها عندما فسر المصلحون الإنجيليون، وبينهم إرازموس على وجه الخصوص، الوحى بأنه خطاب مستمر ينبع *mutatis mutandis* "وفق تبدل الأحوال" من خلال توجيه الانتباه، الذي يُعيد الأمور لنصابها، لعملية التعبير، أو الخطاب *sermo* فيسمو به فوق الجزئيات (الكلمات) التي يحويها. ويقع في لب هذا المنهج تأكيد بقدرة البلاغة لا الفلسفة، والخطاب لا الفكر، على مساعدة القارئ على التوحد الإلهي، وذلك بإزالة الرهبة عن أدوات التحليل المستخدمة في مجال النص الديني، وبتجديد قوة الحديث الذي توسّط المسيح الكلمة لنقله من الله إلى الإنسانية.

وتعد القراءة من هذا المنظور الإنجيلي المتطور ممارسة للحوار، ولذلك فهي دعوة إلى حوار لاهوتي مفتوح مع النص المقدس، ومن خلال هذه النصوص يقوم

حوار مع الخالق، وقد ساعدت المناهج الإنجيلية من خلال ذلك الحوار على ضمان خضوع القراءة والتفسير كليهما لعمليات إعادة القراءة والتفسير، فلا تتوقف عن السعي للمزيد من التعديل والمراجعة. وهكذا فإنَّ القراءة تتضمن في كل مرة استراتيجية لوضع النص في سياق معاصر، وتطويعه للأجواء والسياقات الثقافية الجديدة. وبينما يرتبط النقد دائماً بعمليات الانفصال والقطيعة مع الماضي، فإنَّه - فضلاً عن ذلك - يعيد تشكيل نص دائم التكوّن. وفيما يتصل بالنظرية الشعرية، فإنَّ الأصوات دائمة التكوّن على نحو أسر لن نعدو أرسطو *Aristotle*، وهوراس *Horace*، وشيشرون *Cicero*، وكوينتيليان *Quintilian*.

وقد تحدث هؤلاء المنظرون القدماء في مجالى الشعر والبلاغة لنقاد الأدب في القرنين السادس عشر والسابع عشر، حقيقة لا مجازاً، وجاء حديثهم في لغة تتقارب تعبيراتها وتتداخل. وقد اتجه قراء عصر النهضة، عند قيامهم بعملية النقل التى تمثّلوا من خلالها نصوص هؤلاء المنظرين القدامى؛ لكشف الاهتمامات المعاصرة لثقافة بلاغية لا تتوافر لها المقدرة على الفصل ما بين قضايا الشكل وقضايا التعبير والمحتوى. ويتقدم كل اعتبار أنَّ تلك النصوص قد غدّت المناقشة حول ما يعد في رأى من الآراء القضية الشعرية المسيطرة للحقبة بأكملها، ألا وهى: المحاكاة. وقد قامت التعليقات النقدية نفسها دليلاً على الأهمية التى تمثّلها بوصفها وسائل للمحاكاة إلى الحد الذى حاول معه المعلقون على هذه الأعمال فى كثير من الأحيان أن يقيموا حواراً نظرياً يؤدّ ما بين نقاط التميز النقدي لهذه النصوص، فيجمعون ما بين أفكار هوراس وأفكار أرسطو، وما بين مقدمات شيشرون ومقترحات كوينتيليان. وقد كانت هذه التعليقات فى حد ذاتها أفضل وسيلة للترويج للنشطة التى ناصرت بحماس كبير الكتابات المتدبرة عن النظرية الشعرية فى المجالات الأرحب. وقد فرضت الدراسات الأرسطية فى إيطاليا *cinquecento* وعلى الأخص تلك الدراسات التى تمت فى بادوا فى أربعينيات القرن السادس عشر على تراث هوراس

رؤية مفككة بل ومشوهة في بعض الأحيان لكتاب فن الشعر لأرسطو، مستعينة ببعض المفاهيم الأرسطية مثل الحدث المحتمل والتطهير لمعالجة قضايا التفسير التي يثيرها هوراس في كتابه فن الشعر. ويمرور الزمن صاحب الارتباط بين فن الشعر لأرسطو، والأقسام ذات الصلة في مؤلف هوراس اتجاه لاستخدام عمل أرسطو النقدي لوضع طوبولوجيا/ خريطة للأجناس الأدبية تقع خارج نطاق الهياكل المستخدمة في التصنيف والتي قام *the Stagirite* بتعريفها. وبالمثل فإن جانباً من تراث التفسير الذي اتسم بإصرار أكبر، أظهر في قراءته لنص هوراس *syncretism* بدت في اقتباس المعلقين لجوانب من برنامج شيشرون للكشف عن علاقات صريحة وواضحة بين مهمة الشاعر ومهمة الخطيب. ولم يحالف التوفيق الإنسانيين الذين تعددت مشاربهم مثل كريستوفورو لاندينو *Cristoforo Landino*، ويوسى بادى *Josse Bade*، وأولو جانو باراسيو *Aulo Jano Parrasio*، ودنيس لامبان *Denys Lambin*، لفصل فن الشعر لهوراس عن الأصوات التي انحرفت بنقد أرسطو وشيشرون وكوينتيليان. وحتى في حالة لامبان عن صوت أفلاطون. وتقوم التعليقات على أساس من التناقض وإعادة التقديم النقديين، فهي تعد حواراً مع النصوص السابقة عليها. ويعد أن تمت استعادة الأعمال البلاغية اللاتينية في أوائل القرن الخامس عشر (شيشرون، وكوينتيليان، و *Rhetorica ad Herennium* فإن الساحة قد أعدت للمسعى نحو إيجاد خطاب تتجانس من خلاله اهتمامات النظرية الشعرية وتلك الخاصة بالأسلوب النثرى *the dictamen prosaicum, euphonious* فضلاً عن استمرار ذلك الخطاب في المبادرات التعليمية في مدارس عصر النهضة.

النظرية الشعرية

ولعل ما ميز النظرية الشعرية خلال الفترة التي سادت فيها قيم الثقافة الإنسانية تمثل في المدى الذي اكتسبته الامتيازات الجمالية لتلك النظرية *aesthetic*

prerogatives. فلم يعد الشعر محصوراً في مجالات العلوم الطبيعية والأخلاقية حسب تصنيفات العصر الوسيط، وإنما أصبح الشعر يطمح إلى تحقيق مجموعة من الإنجازات السياسية، والبلاغية، والعلمية، والفلسفية، والفنية، والأخلاقية. وفي الأغلب الأعم دَوَّن المؤلفون الإيطاليون باللاتينية تلك النصوص التي ساعدت في كثير من الأحيان على تفجير القضايا. وقد قدَّم جيرولامو فيدا *Girolamo Vida* عمله *De Arte Poetica* (١٥٢٧) "قِي فن الشعر" في قالب شعري وتناول فيه الشعر على نحو يوازى فن الشعر لهوارس. وقد جمع هذا المؤلف بما اتسم به من قوة تجميعية *syncretist* الاتجاهات المختلفة لاهتمامات هوراس بالماضي بوصفه مثلاً يحتذى. ويتطور النظام البلاغي الذي يمكن للتعبير الأدبي من خلاله أن يحاكي ويتشكّل، وبالمكانة السامية للشاعر بوصفه حلقة الوصل مع الإلهي. فقد وسَّع كُتَّاب من أمثال *Scaliger* ومينتونس وفراكاستور (على الرغم من انتفاء سكاليجر المزودج فهو فرنسي-إيطالي)، فابريانو، وارتقوا بهذه المبادئ بالتعامل مع النص الأدبي بوصفه بنيتين: بنية كبرى وأخرى صغرى، أو مجموعة من العناصر تنتمي لرؤية فنية أوسع، غير أنَّها صيغت على غرار أشكال ومنهجيات قابلة للتكرار. وقد لعب جوليوس سيزار سكاليجر دوراً رئيسياً في تشكيل ذلك المنهج الشعري الذي يتم بالتجميع. وقد تضمن مؤلفه "سبعة كتب في الشعر" *Poetices libri Septem* المحاولة الأولى لصياغة المنهج الأدبي النقدي بوصفه منهجاً مقارباً لنصوص متباعدة مكانياً. وجاءت النتيجة على صورة *resonance* رنين نظري يحوّل فعل النقد الأدبي إلى عمل من أعمال النقل بأعمق معانيه.

ومع تزايد الاتجاه لرؤية الكتابة بوصفها عرضاً للتأثير الفني، وإعادة صياغة للنماذج النصية، بدأت المحاكاة تحتل موقعها المسيطر على المناهج التربوية في مدارس عصر النهضة، والاتجاهات النظرية في الأعمال المؤلفة عن النظرية الشعرية، وخاصة مع المنظرين الذين اعتمدوا على المصادر اللاتينية من أمثال: دوليه *Dolet*، وأومافاليوس *Omphalius*، وريتشي *Ricci*، وفيدا *Vida*. وما إن قام

بييترو بمبو *Pietro Bembo* في مطلع القرن السادس عشر باعتماد مؤلف بترارك: *Rime sparse* "مترقات شعرية" ضمن الأدب الرسمي، أيدى في ذلك مؤلفو التعليقات في عصور تالية، حتى احتل شاعر يكتب بالعامية مكانة في طبعة المؤلفين موضع المحاكاة واستقر اسمه بين عظماء المؤلفين الكلاسيكيين، فتوطد بذلك موقعه بوصفه مثلاً يحتذى بين أجيال الشعراء الطامحين التي جاءت من بعده. وما لبث الاتجاه المنسوب لبترارك أن ضرب بجذوره سريعاً بوصفه الخطاب الشعري السائد في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا، وكثيراً ما جذب القراء إلى قضية فلسفية عميقة تدور حول كيفية هجرة المصادر من مواطنها الأصلية، فتستخدمها الأصوات الشعرية المعاصرة. وقد نبعت المحاكاة بوصفها برنامجاً شعرياً في أكمل صورة من إعجاب الإنسانيين أياً إعجاب بالترجمة *interpretatio* كنشاط إبداعى. وقد دارت أعمال سالواتي *Salutati*، وبروني *Bruni*، ومانيتي *Manetti*، وكذلك دوليه *Dolet*، وهمفري *Humphrey* من بعدهم، حول احتواء الترجمة على مفهوم اللغة والثقافة القائم على الاقتناع بأن الماضى المدون فى النصوص هو عمل يمكن إعادة تقييمه، ولذا فقد أشارت أعمال المحاكاة والترجمات إلى الأنشطة ذات الصلة بالصياغة، واختيار الكلمات، ومصادر التعبير للنص الأصلي والنص المترجم (أى *elocutio* العبارة أو الأسلوب بالمصطلح البلاغى). غير أن نقل النصوص لم يقتصر على توافق الأساليب، فقد صاحب موجة الاهتمام القوية لفن الشعر لهوراس وأعمال شيشرون فى مطلع القرن السادس عشر، احتواء عملية "استعادة" الماضى المدون فى نصوص النقائات خاصية "العثور" على وحدات التعبير الأكبر التى يعمل الأسلوب من خلالها. أى مادة الموضوع أو مادة الإبداع، هذه المواد التى تمت استعادتها لدفع المشروع الإبداعى قدماً لأن ينظر لها باعتبارها الآليات التى يمكن تقديم موضوعات جديدة من خلالها (وإن كانت غير أصلية) فى صيغة معاصرة بلغة "المبدع" وثقافته. وفى نهاية المطاف، فإن مفهوم الإبداع بما يتسم به من ولاء فنى لحقلى البلاغة والجدل يثبت استقلاله عن البيئة المحدودة بالقيود وذلك بإضفاء الشرعية على الخيال بوصفه وسيطاً فى عملية الكتابة.

وهناك من يقول بأن المبدأ الراسخ الذي شكل مجموعة القوى الثقافية والاجتماعية، والنفسية، والفكرية في قاعة الدرس بمدارس عصر النهضة يتمثل في الاعتقاد بهجرة الكلمات (*translatio verborum*) وهجرة الثقافات (*translatio studiorum*) عبر منتصف العصور الوسطى. فقد أدت عملية استكشاف التراث ونقله التي جعلت من فقه اللغة المنهج الدراسي المعتمد في مطلع الثقافة الحديثة، فتحت رعاية الإنسانيين قدمت عملية إعادة اكتشاف النصوص ونقلها، وهي العملية التي جعلت من فقه اللغة المنهج الدراسي المعتمد في فجر الثقافة الحديثة - قدمت افتراضاً قوياً يذهب إلى أن الوظيفة الأساسية للمدارس تتمثل في تعليم الدارسين بها إتقان الخطاب ومن خلال تلك الوظيفة الوصول إلى صياغة الذات. وبالطبع فإن هذا الغرض يبقى سليماً لم يمس في صورته التربوية التي انتقلت من خلال الأعمال البلاغية الناضجة لشيرون فضلاً عن مؤلف كوينتيليان *Institutio oratoria*. وقد تمثلت أفضل الأنشطة للطلاب في الانتقال من تمثل ما تحويه قائمة البلاغة من فنون إلى ممارستها. ولعل ذلك النشاط أريد به إذابة الفواصل بين الخطاب، ونظرية المعرفة، و نظرية الوجود. فأن يتحدث المرء فإن ذلك يعنى في الوقت نفسه أن يعرف، وتحمل المعرفة معها فرضاً بالإضافة إلى مجموع الأصالة في دائرة مواطني الحركة الإنسانية. وقد بلغ هذه التطور ذروته في القرن السادس عشر فيما أعلنه جوستوس ليبسيوس في المقولة الكلاسيكية الاستشرافية الجديدة "الأسلوب يدل على مؤلفه". وهكذا أصبحت الفصول الدراسية في عصر النهضة تمثل الموقع الأساسي لفحص النصوص الأدبية فحصاً نقدياً وتمثل تلك النصوص، الأمر الذي بدأ عملية الوعي بالذات، فيندمج الطالب في تساؤلات نقدية حول المؤلفين الذين تتردد أصداء أفكارهم بقوة من خلال ما يملكه الطالب من قدرة على البيان وإبراز الشخصية.

ولولا المكانة الراسخة التي أولتها الفصول المدرسية في عصر النهضة للبلاغة فإن الشك سيسارونا فيما إذا كانت المناهج البلاغية المستخدمة في دراسة

التعبير الأدبي ستؤثر مثل ذلك التأثير الحاسم على الخطاب النقدي للشعر. وقد ظلت القضايا الرئيسية التي تشكل النقد الأدبي هي تلك القضايا ذات الصلة بوجهة النظر القائلة بأن النصوص وسائل للحث والإقناع. فلم يكن الاتجاه الذي يتعامل مع الكتابات الشعرية بوصفها فرعاً من فروع البلاغة يستطيع أن يحرر النظرية الشعرية من ضرورات الوزن والإيقاع والبنية الشكلية، غير أنه كان الوسيلة لإرساء قواعد مجموعة من المفردات النقدية على قدر من التنوع سمح بانتقالها إلى الأنواع النثرية والشعرية على السواء. بل إن الفكر الحديث اتجه لتأكيد أن نقاط التمايز ما بين الشعر والنثر عند مَنْ يُعرفون بالبلاغيين العظام *grands rhétoriciens* احتلت مرتبة ثانوية بالنسبة للهدف المتمثل في الكشف عن مخزون جديد من الحديث المعبر وتعزيز الجانب الفكري نفسه من خلال قوة الإقناع. فقد اختار البلاغيون ألا يقيموا فن "البلاغة الثانية" في مواجهة صدام مع النظرية الشعرية السائدة التي تتطلع إلى قضايا شعرية أخرى تتعالى في السمو، بل إن اهتمامات هؤلاء يُمكن النظر إليها بوصفها جانباً من تجميع قوة الدفع النقدي التي سعت خلال معظم القرن السادس عشر والقرن السابع عشر لإقامة تحالفات بين مستويات الأسلوب وأشكاله، وتنويعات الإيقاع، وسياق الإيديولوجيات؛ إذ أصبح في الإمكان تصنيف المتحدثين والمؤلفين بما في ذلك نقاد الأدب على أسس سياسية وفلسفية ودينية، وذلك من خلال الأصوات التي يبتنونها. وقد تضمنت مفاهيم الأسلوب وجود مجموعة من الخيارات الاستراتيجية التي تؤسس للجماليات في إطار اتجاهات الثقافة السائدة وذوقها. وبالتالي فإذا نظرنا إلى مصطلحات "اليونانية النقية" و"الآسيوية" و"المجرد" و"الوسيط" و"العظيم" خارج نطاق استخدامها لتوضيح معالم الخطاب، فإننا نجد أنها تعكس المناخ الإيديولوجي الذي تطورت في ظلّاه حسبما تؤكد ديبورا شوجر *Debora Shuger* في هذا المجلد.

وما دام وُضع الإيقاع والجرس الموسيقي في خدمة جمهور متخيل يمثل عنصر التقى للمؤثرات البلاغية، أصبح لا مفر غالباً من نشأة رؤية تحكم العلاقة

بين النص والجمهور (أى القراء) على أساس من الأصالة النسبية للنص بوصفه حدثاً خلاقاً؛ وقد صارت النظرية النقدية فى حاجة لإقامة عملية النقد على أساس أن الكلمات تملك القدرة على التجسيد وتقديم الخيال على نحو يقنع القارئ بصدقته؛ وذلك حتى يبدو ذلك الحدث متسماً بالأصالة. وإثنا نجد أن فننى الشعر والنثر يتلقيان المدد من ميدان مشترك؛ إذ أعيدت صياغة مصطلح التصوير الملموس *ekphrasis* وغيره من المصطلحات ذات الصلة الخاصة بوصف العمل الأدبى من المعجم البلاغى، واستخدمت لتعريف الإمكانات الكامنة فى جميع الأقوال لتقديم الصور التى تتراءى للقارئ سواء أكانت فى قالب شعرى أم نثرى. وقد عالج بعض منظرى الأدب الأنصع بياناً من أمثال: سكاليجر، وكاستلفرتو، ودولتشى، وتاسو، وسيدنى، وبراين، ناهيك عن مجموعة من منظرى الفنون من أمثال: آلبرتسى *Alberti*، ودوفرزنوى *Dufresnoy*، وفيليبيان *Félibien*، وبيلىورى *Bellori*، ودويل *de Piles*، أوجه الشبه التى تضع قواعد صناعتى الرسم والشعر، وذلك على الرغم من أن هذه المعالجة قامت على أساس تفسير كتاب فن الشعر لهوراس تفسيراً يجانب الصواب مثل الكثير من الحالات الأخرى التى نجدها فى نقد عصر النهضة الذى يتخذ من كتاب هوراس قاعدة له. وقد وردت هذه المقارنة فى مؤلف سير فيليب سيدنى "دفاع عن الشعر" مستهدفة احتلال موقع الصدارة فى مشروع يسعى لإعادة تقييم المفهوم الجمالى وتقديم الصور العقلية كتابةً. وقد برز تصور مؤداه أن قدرة الشعر على تجسيد نتاج التأملات الداخلية تُدخل تحويلاً على بنية الأدب نفسها بما يسمح بإقامة صلة مباشرة بين القارئ والحقائق المتجسدة نصب عينيه. أضف إلى ذلك الدعوة التى لازمت ذلك التصور والتى تؤكد على تحريك الوجدان وهى الدعوة التى تقوم على أساسها مجمل النظرية البلاغية. ولقد كان ذلك الاهتمام تحديداً بالتأثير الوجدانى للأدب هو نقطة البداية لبعض التأملات العميقة فى ذلك العصر فيما يتصل

باستجابة القارئ للنص الأدبي، وتعد التأمّلات التي دارت حول لونغينوس ونظريته في سمو الأسلوب أكثر هذه التأمّلات أثرًا.

ولا شك أنّ انشغال عصر النهضة بموقف القارئ بوصفه متلقياً للقول الأدبي هو العامل الأكثر أهمية الذي ساهم في إشاعة جو الحداثة في نصوص ذلك العصر، وقد احتلت المقارنة مع الخطيب وجمهوره في سياق التراث البلاغي محل الصدارة في المساعدة على صياغة الصلة الشعرية ما بين الكاتب والقارئ في مطلع عصر الحداثة. غير أنّ ما أضفى على هذه المقارنة مغزى خاصاً لم ينحصر في مجرد الإشارة التصويرية بل انطلق من أكثر الخرائط تشعباً وتفصيلاً للقول على مر العصور ألا وهي الإثراء المتبادل بين التعليم والثقافة *rhetorical paideia*. وقد اعتمدت البلاغة في منهجها لرؤية العالم وصياغته على أدوات التصنيف، إذ تتشكل المقولة الأدبية عند نقطتي الصياغة والتلقى وفقاً للاستراتيجية الخاصة التي استخدمت لتقديم تلك المقولة ولإعدادها في صورة تتفق مع *genera dicendi* "السياق العام". ولذلك فإنّ انتقال الاتجاه البلاغي الشكلي إلى عالم الأدب قدم لمنظري عصر النهضة إطاراً هيكلياً حاكوا من حوله تصنيفات الأنواع الأدبية أو الأجناس الأدبية مثلاً يُشار إليها في كثير من الأحيان.

غير أنّ أية دراسة للنقد الأدبي في عصر النهضة تحف بها المخاطر المتمثلة في طرح قضايا النوع الأدبي. فما تتسم به الفترة من طاقة دافقة للغوص في أعماق تصنيفات الأنواع الأدبية القديمة سواء أكانت أرسطية، أم هوراسية أم بلاغية نقدية، أم بلاغية تقليدية، في اتحادها مع حماسة مبتكرة، واتجاه لتعزيز ملامح الأنماط الأدبية ودمجها، على الأقل في مثل هذا المقام، تعد مهمة لا تأتي بالثمار المرجوة ناهيك عن المخاطر التي تحف بها. وقد طرح أليستير فاولر *Alastair Fowler* حججاً مقنعة مؤداها أنّ تصنيفات الأنواع الأدبية تخضع لضغوط التعديل عبر الأعمال نفسها التي تقصد إلى محاكاة بنيتها بادئ ذي بدء.^(٧) ويعد الاقتقاد إلى الثبات سمةً جوهرية في

نظام الأسماء نفسه الأمر الذي دعا أحد المفكرين المحدثين لوصف مصطلحات الأنواع الأدبية بالمصطلحات "الخليطية"؛^(٨) ولذا فإن المصطلحات تتواطأ مع تاريخ الشكل المراد تقديمه الأمر الذي يضمن أن "النوع الأدبي" في أحسن حالاته، مقياس خضع لمؤثرات ثقافية، أو ما تطلق عليه روزالي كولي *Rosalie Colie* أفكارًا عن الشكل استقرت من خلال العادة والإجماع.^(٩)

ولا شك أن محاولتنا في هذا المقام لتغطية الأنواع الأدبية لا يقصد بها أن تكون تغطية شاملة، ولا يمكن لها أن تصل لهذا الهدف، ويعد تحليل كولي عن مرونة نظم الأنواع الأدبية خلال عصر النهضة - الأسلوب الذي ندعوه باسم "الدمج" - (*inclusionism*) مبررًا كافيًا للتغطية المحدودة التي ترد في هذا المجلد لمجموعات الأنواع الأدبية الرئيسية، فعلى سبيل المثال، تقاوم الأشكال التي لا تخضع لأحد الأشكال الأدبية المعترف بها مثل أسلوب رابليه الروائي وضعها في قالب؛ لأنها تمثل في داخلها تشتت المعيار، واختلاط "الأنواع" الأدبية ومضاعفتها. غير أن الأشكال الأدبية التي يتناولها هذا المجلد تشكل في معظمها الفئات السائدة من البناء الأدبي وذلك على الرغم من أنه قد يُقال إن الحوار والمقال لا يلتزمان بالأشكال المتعارف عليها وذلك لما يتسمان به من مقاومة للنظم المنهجية. وما يلفت النظر بصفة خاصة فيما يتصل بهذه التغطية يتمثل في اتجاه الدراسات المختلفة لتأكيد زعم كولي بأن نظام التصنيف لأنواع أدبية في عصر النهضة "لا يقدم لنا عالمًا ثانيًا وإنما يقدم مجموعة من الأساليب التي تتيح لنا رؤية العالم الحقيقي، كما يقدم أسلوبًا خاصًا يجعل من الثقافة مجالاً عامًا"؛^(١٠) إذ نجد في الشعر الغنائي أن الكثير من القضايا الأنطولوجية المتضمنة في توجه التقييد البلاغي (وهي قضايا ذات صلة بالهوية، والذاتية، وتشكيل الوعي الفردي من خلال تفسير العالم المادي) تمتد في تنوع في قالب أدبي. وقد أصبحت الملحمة على الرغم من اشتقاقها الواضح من النموذج الأرسطي بحلول خمسينيات القرن السادس عشر في قلب عملية التجديد الذاتي

والتطور إلى الأرقى على أيدي جيوفامباتيستا جيرالدي شينتيو *Giovambattista Giraldi Cintio* و جيوفاناي باتيمستا بينيا *Giovanni Battista Pigna* اللذين ساندوا قيمة الرومانس المشتقة من الثقافة في مواجهة القيود البالية التي لا تلائم العصر للملحمة القديمة، وقد أدت المناظرات نفسها التي نشأت عن هذه الجهود إلى مناقشات باحثة عن طبيعة الملحمة وخضوعها للصياغة النظرية.

وقد دار حول مفاهيم المأساة نقاش مطوّل فاق ما يدور من نقاش حول الأنواع الأدبية الأخرى؛ حيث وُجِدَت قضايا التقييم على مستوى اللغة الوطنية، وموضوعات الساعة السياسية والأخلاقية، والتحوّلات التي طرأت على دخیلة الإنسان نفسها في مواجهة نقطة الالتقاء بين القواعد القديمة وعادات التفكير المعاصرة. ومع ذلك فمن الصعوبة بمكان أن نحصر حالة إنجلترا إبان عصر الملكة إليزابيث وما اتسم به الإنتاج المسرحي في عصرها من حيوية في حدود أي ضرب من الولاء للتعريف النظري أو القالب الفني المحدد؛ ففي هذه الحالة اتجه الخطاب الوجداني الموجه إلى الجمهور إلى تخطي أو على الأقل الحد من صنوف التأملات النظرية التي جذبت المعلقين الأوروبيين في كتاباتهم عن المأساة، الأمر الذي أدى إلى ظهور نوع أدبي يعكس التوقعات المتجانسة للجمهور بدلاً من الالتزام بأي قالب نقدي. وقد أدى هذا الاتجاه في نهاية المطاف إلى إيجاد قالب مسرحي محلي تركّزت أهدافه حول التفاعل الأخلاقي، ومن ثمّ السياسي في كثير من الأحيان، بين الشخصيات بدلاً من الالتزام بالشكل النيوكلاسي المسيطر، وأغلب الظن أن ما يتسم به "النوع" الأدبي من حيوية نظرية أدى، عند محاولة وضع تعريفات محددة، إلى تسوية عدد محدود من القضايا.

ولعل أوضح مثال لتلك المرونة يتمثل في الملهاة التي صارت خليطاً من عناصر متعددة بحلول عصر موليير، الأمر الذي لم يُنَحْ الفرصة لحدوث إجماع حول المعايير الجمالية لذلك النوع الذي يدين بالفضل لأوجه متعددة من التراث

الأدبي. كما أنَّ الساحة الإنجليزية عززت أيضاً من هذا الإخلال بالاتساق الهيكلي، وذلك بتشجيع التركيبات المسرحية مثل المسرحية التاريخية والتراجيكميدى.

وبالمثل فإنَّ أنواعاً أدبية أخرى، منها الحواريات والمقال بصفة خاصة، على الرغم من التزامها الأقل - لأسباب تخص ميناها - بصيغة أسلوبية محددة، تُعد نتاج عصر ينظر إلى اللغة بوصفها وسيلة نقاش، وقد أنتجت المناقشات بدورها صوراً لأصوات تتنافس. وبينما تخلت الحواريات بحلول نهاية القرن السادس عشر عن دور الوسيط الذى يسعى من خلال الاستقراء لتقديم الحقيقة، فإنَّ المقال الأدبي وفر الضمان لانتقال المبادئ التى تقيم الحوار، أى الشكل الحر وروح البحث والتقصي لشكل أدبي جديد بقوم القرن السابع عشر ألا وهو فن المحادثة. وعلى الجانب الآخر من المجال الأدبي نجد شعر الحكمة الساخر *epigram* والشعر الأخلاقي *emblem* وكلاهما يسهم فى تسليط الضوء على الحقيقة وليس تستيتها. وفى هذين الشكلين الشعريين القصيرين بما لهما من صلة بمفهومي المجال المكتوب والحقيقة فى قالب مختصر، تُسلط الأضواء على ما عُرِف به عصر النهضة من التعامل مع وسائل تنشيط الذاكرة واستعادة المعرفة بوصفها وسيطاً للتمثيل المرئي، وبحلول القرن السابع عشر أصبح شعر الحكمة واحداً من أهم أشكال الهجاء والفكاهة، الأمر الذى يُنبئ كيفية تلاقح الأنواع الأدبية.

وقد حظيت هذه المرونة فى الأنواع الأدبية بأفضل تعبير لها فى فترة التجريب التى مر بها النثر الروائى والتى امتدت طويلاً فى عصر النهضة؛ لتعكس بتتويعها القوى الإيديولوجية والاجتماعية والجمالية لكلا الثقافتين الرسمية والشعبية، الأمر الذى أدى إلى إعداد أقوى وإشاعة وعى ذاتي بالنوع الأدبي للرواية، بالإضافة إلى الابتعاد عن خيالات البطولة المثالية التى شاعت فى تراث البلاط والتراث الملحمى. وقد كانت إيطاليا هى الموقع الذى ترددت فى جنباته أصداء التأملات النقدية حول الخيال النثرى، وخاصة فيما تمثل من أعمال بوكاشيو التى تراوحت ما بين مقالاته اللاتينية

المتعمقة ذات النغمة الأخلاقية التعليمية والديكاميرون التي تتسم بنزعة الهروب، وذلك باتخاذها الأساليب البلاغية والجمالية بوصفها هدفًا في حد ذاتها، الأمر الذي ساعد على تحديد ملامح المناظرة الأدبية النقدية التي صارت مددًا لنظريات الخيال النثرى في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وقد تمثلت العلامة الفاصلة للخيال النثرى في الرسالة الرمزية وقدرتها التأثيرية بوصفها فئًا، ولا شك في أنَّ تلك العلامة قامت في جانب منها على إعادة استكشاف فنى. ولذلك نجد نتائجًا أدبيًا في فرنسا يجمع بين ما هو مفيد وممتع *utile dulci* وبين الحكم الأرسطية لحوارييه من المشائين *Peripatetic*، وهكذا نشأت على هذه التربة المحلية القصة الثنائية الروائية الطاغية تمثلاً للديكاميرون يتخطى وضعها كأدب هروب، فيضيف لتاريخ تفسير هذا العمل قيمًا للتبرير والأهداف الأخلاقية. ولم يكن هناك مفر من اتجاه تلك المحاولة للتوفيق ما بين النقيضين: الصياغة النثرية والخيال من جانب، والحس الخيالي الذي ينبض بالحياة والتقدم الأخلاقي إلى ظهور تساؤلات حول الحقيقة وما شابها بوصفها عناصر في كتابات الخيال النثرى ما طال منها وما قصر. وقد انتقلت هذه الدراسات لمقدمات رومانسات الفروسية كما أصبح لها مكانة متميزة في القرن السابع عشر في إنجلترا؛ حيث ظهرت سلسلة أماديس *Amadis* التي ساعدت من قبل في فرنسا على تقديم السياق السيامسى للحرب الأهلية التي عانى منها الشعب. وفي كلا السياقين الإنجليزي والفرنسى بلغ التعليق النقدي عن طبيعة الخيال النثرى ذروته مع نهاية القرن التاسع عشر بإضفاء الاهتمام الأكبر على تقديم تعريف للرواية بوصفها فئة مستقلة عن الخيال (بتمايز عن النوفيل *nouvelle* والرومانس) التي ازدهرت في إيطاليا خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، غير أنَّ غالبية الكتابات النقدية تعود إلى القرن الخامس عشر. وقد تطورت خطوط نظرية محددة تحديدًا دقيقًا حول النوفيل والرومانسو، التزمت بموجبهما النوفيل والرومانسو بالتراث الأرسطى، بينما قامت الرومانس على أساس من البلاغة واتجاه كامن يعود لنقد كوينتيليان، وعلى الرغم من أنَّ أمثلة الرومانس النثرية في القرن الخامس عشر أقل عددًا من الرومانس الشعري، فقد استقرت نظرية شعرية للرومانس تتسم بتنوع يسمح بالجمع ما بين النثر

والشعر بحلول نهاية القرن السادس عشر. أما إسبانيا، فقد نتج عن عزلتها الثقافية النسبية خلال تلك الفترة اتجاه أكثر انفتاحاً على الوعي بالذات فى مجال الكتابة عن الخيال النثرى، مقارنةً بالحال فى إنجلترا أو فرنسا أو إيطاليا. وقد أضفى الانبهار بل الفكرة المسيطرة فيما يتصل بالقوة المؤثرة للبلاغة تميزاً ذاتياً على أعمال خلاقة ورائدة مثل: بوسكون لكوفيدو وكريتيكون لجراسيان وكيشوت لسرفانتس، يقوم على تفاعل المظهر والجوهر. ونتيجة لذلك فإن هذه الأعمال تقف شاهداً على قوة الخيال النثرى لبدء خطاب نقدى أدبى مع ذاته وذلك لتفسير طابعه النوعى من خلال عمليات القص الخاصة به.

سياق النقد

يتعلق كثير من جوانب الوعي النقدى الأدبى بقضية الزمن المناسب أو الـ *kairos* و الـ *occasio* كما وردت على نحو متكرر فى تصورات العصر عن نفسه، ويقصد بذلك اللحظة المناسبة للفعل وانتهاز الفرصة. وقد تلخصت النظرة لخطاب السوفسطائيين المبكر فى كونه حدثاً تم فى الأغلب فى إطار من موقف يكسب خبرة ما، وبذلك فهو خطاب يعتمد على التجربة، ويدين المفهوم اللغوى الحديث القائل بأن كل قول ينبع من سياق لتلك الرؤية التى تبناها وطورها البلاغيون اللاتين، والتى ظهرت بعد ذلك فى مجموعة كبيرة من الأعمال النظرية والشعرية لعصر النهضة تتراوح ما بين التأملات المبكرة عن الحديث الصادر "عن الزمن" وخاصة فى كتابات نيكولاوس بيرالدوس *Nicolaus Beraldus* (١٥٣٤) والمفاهيم النبوية كلاسية الخاصة بمراقبة اللياقة والأدب. ولذلك فمن المناسب أن يتوجه هذا العمل الذى يستعرض نقد عصر النهضة لدراسة تلك العوامل التى شكلت البيئة التى ظهر فيها التفكير النقدى حول الأدب، ولإيجاد الرابطة بين الفكر النقدى وما أحاط به من ظروف اجتماعية وسياسية ومناخ فكرى.

وقد بدت آثار المبادرة الإنسانية في أوضح صورها في إيطاليا حيث شوهذ انهيار علامات الحضارة القديمة في سياق الدراسات التاريخية لفقه اللغة، وهى الدراسات التى أدت إلى تجديد تلك الحضارة، وقد ساعد هذا التلاقى بين الآثار المتهالكة والفحص اللغوى المُجَدِّد والتحليلات التاريخية فى نشأة قيم مذهب الإنسانية المدنية فى جميع صورها فى المدن - الدول الإيطالية. وفى هذه البيئة اتجهت الدراسات الأدبية والنقدية للازدهار بوصفها أداة من أدوات الأوبجاركية والرعاية المدنية، وأيضًا بوصفها خطابًا للأكاديميات والمدارس يساعد على ضمان الالتزام الثنائى لدارس الأدب بوصفه ناقدًا وصاحب التزام سياسى.

وقد انتقلت الكثير من هذه الظروف بدورها إلى أكثر المدن الفرنسية تأثرًا بإيطاليا فى عصر النهضة، ألا وهى مدينة ليون التى تقع فى تقاطع ثقافة تجارية وأخرى نخوية فكرية قوية، والتى مع ذلك لا تعاني من قيود مؤسسات الكنيسة والملكية، وقد كان هذا المناخ الذى اتمم بالتخمر الفكرى فى صلته بمجتمع ساد فيه فن الطباعة وتعرض على نحو مستمر للفكر الإنسانى الإيطالى هو الذى جعل من ليون أفضل منبعًا للأنشطة الأدبية النقدية وخاصة تلك الأنشطة التى تتطلب الاستئارة والطابع اللذين تخلفهما ثقافة وطنية منافسة تتفاعل معها، أما المناخ فى باريس فقد كان أكثر شغبًا على نحو أكيد، وذلك مع نمو مجتمع إنسانى على درجة كبيرة من الاستقلال بلغ مبلغًا جعل آراءه الخلافية تبدو وكأنها إهانة مباشرة للوجود المستقر للبلط والجامعة، وقد كانت الجامعة متجسدة فى السوربون، المتحدث الرسمى لسلطة اللاهوت. ومع ذلك فإن هذه البيئة شهدت أيضًا بعض أفضل التجارب الأدبية فى العصر كله عندما نجح الشعراء الذين أطلق عليهم اسم كوكبة الشعراء البلياد *Pléiade* فى التحويل الذكى لابتكاراتهم الشعرية واللغوية إلى مشروع وطنى. غير أن فكرة الثقافة المنظمة من خلال مؤسسات بحيث تسمح بالسمو والنقاء، والقائمة على آمال قومية مشتركة تدور حول اللغة والدراسات الأدبية لم تجد لها صدى فى لندن

تحت حكم أسرتي تيودور وستيوارت؛ حيث أثرت أخلاق التجار في الاهتمامات الأدبية والثقافية. وقد كانت نتائج هذه التركيبة خلقة وواسعة المدى؛ فقد ساعد الفكر الديني الإصلاحى والرخاء الاقتصادى ونمو طبقة التجار الذين انفتحوا على التعليم والإصلاح الدينى إلى تشجيع الوسط الخصب المتحضر لتلك الأنشطة التى تقع فى قلب جدول الأعمال الثقافى الإنسانى، وقد انتشر المثال الحضرى السهل الذى اشتق جانب منه من كتاب كاستيليونى "رجل البلاط" على مدى الأنشطة الأدبية المتنوعة، الأمر الذى تحولت معه العاصمة إلى سوق اجتمع فيها الأدب الراقى والأدب الشعبى، وقد كانت هذه الأنشطة التى اتسمت بتحررها على الرغم من صدورها عن مركز توليدى أوجد يتمثل فى لندن العاصمة، تلفت النظر لما اتسمت به من غياب حصولها على تمكين مؤسسى مثلما تميزت الأنشطة الألمانية بانتماها لمؤسسات منظمة تدعو للأدب، وكذلك بغياب مركز توليدى أوجد.

وقد نتج عن ذلك أن اتجهت السياقات الناطقة بالألمانية إلى تقديم صورة للثمنت الجغرافى والثقافى للإمبراطورية الرومانية المقدسة نفسها، فبينما حقق المذهب الإنسانى نجاحاً فكرياً فى تلك المناطق (بشهادة شخصيات مثل ميلانشثون *Melanchthon* وكاميراريوس *Camerarius* وفاديانوس *Vadianus*) فإن القلب اعتمد إلى حد كبير على تبادل الرسائل بين مجموعة من الأدباء الذين أداروا المناقشات والأنشطة الأدبية من خلال المراسلة، وتمثلت المقار المؤسساتية لتلك الأنشطة فى البلاط الملكى والكنسى ومدارس النحو التابعة للبلديات، والجمعيات الأدبية التى تطورت فى القرن السابع عشر وعرفت باسم الجمعيات اللغوية التى التزمت بأهداف تتعلق بالأدب واللغة والأخلاق، وقد اتجهت هذه الجمعيات بعكس ظاهرة الصالون الفرنسى للخضوع للسيطرة الذكورية وأحياناً ما اعتمدت جداول أعمال محلية محدودة.

وفى كل إقليم من تلك الأقاليم التى شهدت بزوغ الهوية الوطنية (مع الأخذ فى الاعتبار تأخر هذه العملية فى إيطاليا وأوروبا الناطقة بالألمانية) نشابك الإنتاج الأدبى والنقدى بالتطورات الاجتماعية والسياسية. ولم يسلم الخطاب الأدبى على وجه التقريب من الاصطباغ بصبغة البنية السياسية السائدة فى المجتمع الذى تطور فى ظله. وقد ضمن رعاية الأدب والبيئة المساعدة المتمثلة فى النشاط التجارى وحياء البلاط أن يعكس الأدب، على الرغم من اعتباره سلعة، تواطؤ الوجود الضمنى الذى يمثل الرقابة على العمل الأدبى (الراعى) مع الصوت الشعري الحر (الكاتب). وفى نهاية المطاف أزيحت هذه الاتجاهات فى إنجلترا مع انتقال الرعاية الأدبية من البلاط إلى الريف فى أواخر القرن السابع عشر. غير أنه فى فرنسا اتجه البلاط لممارسة دوره الاستبدادى المطلق فى الوقت الذى ساهمت فيه على نحو مباشر فى ظهور المساحة الثقافية (الصالون) الذى أوجد النقد الأدبى فى شكله الأساسى بوصفه عملاً يقوم على التمييز يتم من خلال الانسياب الحر للحوار. وقد جسدت ثقافة الصالونات اتجاه العصر للمناقشة والمحادثة الأمر الذى أسرع بدوره بتقدم النقد بوصفه فرعاً منفصلاً غير أنه يمهّد الطريق لقيام جميع أشكال الجهد الأدبى. وقد اتجهت هذه الملامح المشتركة الموجودة فى البيئة الاجتماعية السياسية للثقافة الأوروبية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر للتركيز على إنتاج النص الأدبى وتسويقه. ولعل المطبعة قامت بدور فاق العوامل الأخرى فى تحويل بيئة القراءة والثقافة المرتبطة بها على المستوى الدولى. وكان ذلك فى بادئ الأمر فى ألمانيا فى منتصف القرن الخامس عشر، وتبع ذلك انتقالها السريع إلى إيطاليا وبقاى أوروبا؛ حيث أصبحت أداة إنسانية للكشف الأثرى بطول سبعينيات القرن الخامس عشر. وبالتالى أصبح تحقيق النصوص المستفيدة الأول من وجود المطبعة، غير أن قوة الدفع الناتجة عن التصنيع والتقدم التكنولوجى فى عصر تمكنت فيه الغرائز التجارية من المجتمع لم تكثف بالإسراع بإشاعة الديمقراطية بين جمهور القارئ، وإنما

دفعت أيضاً باستراتيجيات التسويق الخاصة بالوصول لهؤلاء القراء، وقد نتج عن ذلك نشأة تجارة الكتاب التي تعرضت للتخفيف من قبل المؤسسات وللإشراك العنيف في كثير من الأحيان مع أصوات المعارضة الإيديولوجية والأدبية والنقدية، خاصة في مجال دراسات الكتاب المقدس.

أصوات معارضة

وقد دارت هذه الصراعات على جبهة ممتدة، غير أنها تدخل في إطار إحساس العصر بالانفصال النقدي عن ماضيه، وقد تمثلت البدايات في صوت قد يعد الأكثر راديكالية دعا للشك في السلطة الثقافية واللغوية السائدة للاتجاه اللاتيني. وعلى الرغم من التزام لورنزو فالاً بهذا الاتجاه في مجالات أخرى فقد دعا بمشاركة زملائه من الإنسانيين لرؤية لغوية تنظر إلى اللغات بوصفها نظاماً ديناميكياً في جوهرها بينما ترى في اللاتينية ونحوها وحدة بنوية ثابتة. وقد تضمنت هذه الرؤية تمكين اللغات الوطنية من وصف مكوناتها كعناصر مشاركة في النمو التوليدي للغة ككل، ومن ثم رفعها إلى مكانة سامية. وقد صاحبت هذه المكانة اللغوية التي اكتسبتها اللغات الوطنية دعاوى تدافع عن لغة الوطن الأم، بل وعلى درجة أكبر من الأهمية، إضفاء الشرعية على الثقافة الأدبية التي احتضنتها وأنتجت اللغة الوطنية.

وقد ظهرت هذه القضايا التي تخللت المناظرات حول الاتجاه اللاتيني والانتصار للغات الوطنية (هل نحاكي النماذج الكلاسيكية أم نتخطاها؟) على السطح على نحو صريح في أوائل القرن السادس عشر عندما دافع من يدعون بالشيشرونيين (ومن بينهم كتاب من أمثال كاستلسي *Castellesi* وديمينيس *Delminio*) عن الزمن المثالي *tempus perfectum* الذي عاش فيه شيشرون بوصفه العصر النموذجي للأسلوب لا لكل من يؤمن بالاتجاه اللاتيني فحسب وإنما لكل أتباع الثقافات الوطنية

الناشئة التي تتجه لتقليد المصادر التي حازت إعجابها والتباعد عنها في الوقت نفسه. ومع ذلك فقد ظل الاتجاه الشيشروني هدفاً مكشوفاً لنيران الاتجاهات الخلاقية حتى القرن السابع عشر وما بعده. وقد وجهت الأصوات المعارضة هجوماً شرساً على قوى الشكالية المنهجية الأسلوبية أو الفلسفية التي جسدها شيشرون وكذلك أرسطو إلى حد بعيد. وقد كان الهجوم قوياً، فبدأ على أيدي بوليزانيو *Poliziano* في أواخر القرن الخامس عشر وواصله إرازموس بوصفه نصير الطلاقة اللغوية. وقد اتسعت ساحة المعركة بدخول عمالقة الفكر من أمثال: فيف *Vives* وراموس *Ramus* على أرضها، فامتدت لتشمل البنية الفكرية العلوية للاتجاه السكولائي الذي ساد أواخر القرون الوسطى، والتراث الأرسطي على وجه الخصوص. ومن سخريات القدر أن هذه المعركة أعادت تمثيل المواقف الجدلية فيما يتصل بالقدماء والمحدثين وهي المواقف التي أُعيد الإعداد لها في عصر شيشرون المثالي. غير أن تلك الآراء الخلاقية لمجموعة الكتاب الإنسانيين في القرن السادس عشر (إرازموس، وفيف، وراموس، وغيرهم) قد ساعدت في إعادة صياغة مصطلحات ذلك التقابل الثقافي الذي تعمق في حس العصر وتجسد في النموذج الأول للمواقف الحديثة للكتاب الوطنيين وأدى إلى التمهيد لقيام المناظرات شبه التابعة للمؤسسات في المجتمع النيو كلاسيكي وكذلك "معركة القدماء والمحدثين".

ويمكن القول إن الموقف الشيشروني من بعض زواياه، بدعوته للأرثوذكسية البلاغية والفلسفية، كان يتمثل في جماعة فكرية ولغوية تمنح على نحو تقليدي السلطة ومن ثم الشرعية للصوت الذكوري. فقد كان الالتحاق بنظام التعليم، وهو المؤسسة التي تصدق على الخطاب الأدبي النقدي، مزية تستثنى منها النساء أو تكاد. وهكذا فما عدا استثناءات محدودة في مطلع العصر الحديث في أوروبا؛ لأن يقصر دور المرأة على الحوار النظري المتبادل في رسائل واستمر ذلك الوضع حتى القرن السابع عشر. ولا شك أن ما يدعى بمعركة النساء جعلت في الإمكان تسليط

الأضواء في فرنسا، على أقل تقدير، على كراهية النساء التي تأصلت في الكتابات الذكورية، غير أنها لم تسهم إلا قليلاً في تشجيع سلطة النساء بوصفهن ممارسات للأدب وناقذات له. ومع بزوغ ثقافة الصالونات في القرن السابع عشر وتشجيعها لفن الحوار وبلاغياته، اكتسبت النساء موقعاً استطعن من خلاله أن يشاركن مشاركة كاملة ومتساوية مع الرجال في الجدل الأدبي النقدي. وقد ظهرت في هذا السياق على أيدي شخصيات بارزة مثل: مارجريت بوفيه *Marguerite Buffet* ومادلين دي سكودري *Madeleine de Scudéry*، محاولة لضم النساء لدائرة من يكتبون عن الأدب وخاصة عن الرواية، ولا يستبعد إذن أن ترى في هذه المشاركة المتزايدة سبباً مباشراً للمناخ الخلاقي لمجتمع القرون الوسطى في أواخر سنواته، فقد أثار هذا المناخ روح التحدي للسلطة الثقافية الذكورية وما تقدمه من صورة للمرأة. وقد وصل هذا التحدي إلى ذروته في عشرينيات القرن السابع عشر في مؤلفات ماري دي جورنای *Marie de Gournay* المرجعية التي جعلت من الاعتراف بالإمكانات الإبداعية الكامنة في النساء واستثمارها في المشروعات الأدبية أمراً واقعاً.

البنى الفكرية

وقد اشتق تراث الإنسانية الليبرالية الذي شكل في نهاية المطاف الفكر الأوروبي في القرن الثامن عشر - عدا استثناءات معدودة - من قدرة عصر النهضة على بث الحيوية في النظم الفلسفية التي قام القدماء بتفسير العالم من خلالها، وقد ساعدت هذه النظم على تشجيع الدفع بالخطاب الأدبي في قالب لغة ناقدة مشبعة بالبنى الفكرية السائدة في العصر.

ولا شك أن أكثر هذه المحاولات الفكرية انتشاراً تمثلت في الأفلاطونية الجديدة التي جرى تشكيلها على نحو جيد على أيدي مجموعة من مثقفي فلورنسا

على رأسهم مارسيليو فاشينيو *Marsilio Ficino* و جيوفاني بيكو ديللا ميراندولا *Giovanni Pico della Mirandola*، وقد تمكنوا من خلال الحيوية الشعرية لأساطير الأفلاطونية الجديدة من التصديق على ما للخيال الشعري من قوة. وتضرب الأفلاطونية الجديدة بوصفها حركة فلسفية بجذورها في القضايا الكونية وقضايا ما وراء الطبيعة بعيدة المدى، غير أنها قضايا شغلت الشعراء والفلاسفة على نحو مماثل عند مواجهتهم للفكرة الملهمة التي تقع وراء جميع الأنشطة الإبداعية. وقد وجدت قوى الشكلية الأرسطية نفسها مرة أخرى عرضة للهجوم من جانب مجموعة من المفاهيم الجمالية والفلسفية اتخذت أسلوباً غير منتظم في التعبير واتصلت بموضوعات حدسية، مثل الارتقاء إلى الإلهي. ومن خلال حركة الصعود هذه لمستويات علوية من المعرفة الشعرية والفلسفية جرى تخيل نبع الإمكانات الخلاقة للشعر في عظمتة الكونية، وقدرته على تجسيد التناغم المادي والأثيري في الكون. ولم يكن هناك مفر ما دامت رؤية الشاعر تصوره على أنه قارئ في "كتاب الطبيعة" ومفسر لها أن ينعقد تحالف بين اهتمامات الأدب والفلسفة الطبيعية. غير أن "العلم الجديد" كما كان يُدعى أقام ضرورياً من التراكيب العقلية والهندسية والتجريبية التي ارتبطت فيما بعد بشخصيات من أمثال رينيه ديكارت، وبالتالي لم تعد الممارسة الشعرية بل والأدبية عامة يُنظر إليها كمقدمة لدراسة القوانين الطبيعية والمنهج العلمي، بل على العكس فقد صار لمجالى لغة التخاطب واللغة الرمزية الأعلى كالرياضيات اهتمامات وأهداف مختلفة بحلول النصف الثاني من القرن السابع عشر.

ولم ينفصل الاتجاه نحو النظرية الشعرية ذات الطابع العلمي الكوني في آخر القرن السادس عشر عن النهضة التي شهدتها الحركات الفلسفية الكلاسيكية من خلال إحيائها وإعادة فحصها، فلم تقتصر المعرفة بلوكريشيوس *Lucretius* على تفسيره "طبيعة الأشياء"، وتلخيصها على نحو مفهوم علمياً وفلسفياً، وإنما امتدت تلك المعرفة لصياغة تلك الشروح في صور شعرية. وواقع الأمر أن التعليق الذي كتبه

دنيس لامبان *Denys Lambin* وصار مرجعاً عن *De rerum natura* (١٥٦٣-١٥٦٤) كان له الأثر في تنمية الاهتمام المتزايد بين مؤلفي عصر النهضة لتأليف الشعر العلمي التعليمي. وقد صدّقت في نهاية المطاف سلسلة من كُتّاب القرن السابع عشر على إعادة اكتشاف لوكريشيوس للإبيقورية كنظام فلسفي، وذلك على الرغم من التمهيص الرافض الذي تولاه مفكرون مسيحيون أرثوذكس. وقد اتجه هؤلاء الكُتّاب إلى استعادة التكامل الأخلاقي والعلمي لفكر لوكريشيوس بما له من صلة بالعلوم الآلية التي وضعها جاليليو ونيكارت وهويز. وقد نالت أعمال لوكريشيوس الأدبية، التي يسجل فيها الأساطير الإغريقية تسجيلاً مبهرًا، إعجاب شعراء البلياد، غير أن الإشارات الفلسفية في أعمالهم إذا ما بدت لم تتعد في كثير من الأحيان سوى تلخيص بعض المأثورات الشائعة مثل الاستمتاع بمباهج الحياة *carpe diem* و *parvo vivere*. أما في حالة الفلسفة الرواقية فقد جرى الإعداد لإعادة تقديمها على أيدى كُتّاب عظماء من أمثال: جوستوس ليبسيوس *Justus Lipsius* وفرانشيسكو دي كفي *Francisco de Quevedo* ووليم دي فاير *Guillame Du Vair* الذين انهمكوا في البحث عن نقاط توافق أصيلة بين العقيدة المسيحية والفلسفة الرواقية. وقد جسدت الرواقية الجديدة، في إطار خطابها الخاص الذي يتسم بأسلوب نثري يتسم بالتحديد وعبارات تتسم بالرشاقة، التناغم الأساسي لنظام أخلاقي يتميز بمصادره الخاصة في التعبير والقول. ولا شك أن علامة تكامل هذين النظامين الفلسفيين (الرواقية والإبيقورية) تتمثل في استحالة الفصل بين البنية الفكرية لكل منهما عن اللغة التي تعبر عن البيئة تعبيرًا واضحًا. فقد اشتق تمييز كل من هذين الاتجاهين بوصفه خطة أخلاقية من قدرة كل منهما على صياغة فلسفة من لغة تتجاذب مع أنماط السلوك، وبالتالي جرى تمكين الخطاب من منح الهوية وصياغة رؤية خاصة عن العالم من خلال نظام نحوي مواز. أما على الجبهة الدينية فقد طُوّرت الكلفينية والجانسية كل على حدة خطابًا خاصًا صار له نتائج أنطولوجية ومؤسسية اعتمد

على مراجعة الذات، وتأسيس جماعة لها خصوصياتها (جنيف ويورت رويال) تعد مستقراً للعقيدة في عالم ما بعد السقوط *postlapsarian*، ونجد في هذا المقام أيضاً أن التعرف على كلا الحركتين كان ممكناً من خلال الصدى البلاغي السائد لكل منهما.

الكلاسيكية الجديدة

على الرغم من المساندة الصريحة والضمنية في معظم بحوث القرنين السادس عشر والسابع عشر الفلسفية واللاهوتية للاعتقاد بأن الأنطولوجيا والخطاب يشكلان عملية واحدة، فإن ذلك الرأي لم يقتصر على كونه مسألة نظرية. ولعل هذا الاعتقاد عالج على نحو أكثر تحديداً مجمل القضايا والأساليب الأدبية والنقدية التي جرى تصنيفها تحت عنوان يعد غير دقيق إلى حد ما، ألا وهو "النيوكلاسيكية". ويجدر بنا أن نؤكد أن الاستعراض الذي ورد في هذا المجلد لم يستسلم لإغراء الانهماك في التصنيف، بل لقد جمع ما بين خمسة منظورات تبدو متباعدة عن القيم الكلاسيكية في صلتها بالقضايا الأدبية النقدية، وهي: الجماليات الديكارتية، والبلاغة في فرنسا النيو كلاسيكية، والكلاسيكية المحاربة في إنجلترا، ومبادئ إصدار الأحكام، والسمو في نظرية لونغينوس. ويربط ما بين هذه الرؤى افتراض أساسي يرى أن الخطاب النيوكلاسيكي لا يعكس وضع مجموعة من الشروط والمعايير في قوالب ثابتة بقدر ما يقوم بعزل نص منفرد في إطار الخط الزمني غير المستقر للغة والثقافة؛ لذا فإن الكلمات والنصوص ومن يقومون بإنتاجها ليسوا إلا رموزاً لما سوف يحل بهم من زوال، وهذا هو ما أشار إليه جيمس بويد وايت *James Boyd White* بوصفه "إعادة تركيب للثقافة من خلال العلاقة ما بين المتحدث والجمهور".^(١١) ولا يعني هذا أن السعي لإيجاد المعايير وإرساء التقاليد لم يكن ضمن اهتمامات النيوكلاسيكية، فقد كان ذلك

السعى ضمن تلك الاهتمامات دون شك. بل إن اهتمام هذا السعى بنموذجية النماذج القديمة (الجمالية والأخلاقية والأسلوبية)، بالإضافة إلى تحويل هذه النماذج، عن طريق المحاكاة، إلى سياق يربط زميناً بمطلع العصر الحديث هو الذى فيما يبدو قد عرّض "النقاء" الكلاسيكى لضغوط تفوق ذلك المفهوم فى نسبيتها من حيث التدنق والعبارات ومراعاة المقال لمقتضى الحال وإصدار الأحكام. واختصار فإنّ النيوكلاسيكية لم تفلت من الصراع الذى بدا وكأنه يقيم العقلانية ضد ما أطلق عليه فلاديمير جانكيليفيتش *Vladimir Jankélévitch* "عاطفة عدم الاكتمال"، وهو الحس الذى يتسم بالحنين ويرى الزمن مجزأً وبالتالي ممتنعاً على خطط التبسيط.^(١٢) وتتمثل أكثر أوجه الفكر النيو كلاسيكى إثارة فى قدرته على دمج وضع قائم على معايير ثابتة بيسر (عالم الأعمال الكلاسيكية وما وضعه من معايير وقواعد) مع الخط الزمنى المتغير للحاضر، بحيث يبدو وكأنّ المعايير والقواعد تتأرجح على حافة العجز عن التعبير، إن لم نتجه للقاء فى نهاية المطاف لسبب أدري شيئاً، ولا أدري على الإطلاق"، وقد تناولت رؤى ديكرات وباسكال هذين البديلين بالتجريب، فكان أحدهما يتسم بالاتساق والتبسيط والعقلانية والسعى وراء الحقائق العامة، والآخر يتسم بعدم التجديد والميل لميتافيزيقا تفقد للتناسب وتتسم بالقلق وعدم القدرة على الإيمان بالكليات.

وقد استقر معنى السعى وراء الجمال حول العودة ليقين العصور الكلاسيكية القديمة بما يحمله من توجيهات وإرشادات، ويتضمن ذلك المعنى إمكانية الحديث بيسر عن الاتجاهات الفلسفية للفن التى تخلع نظماً وأفكاراً ثابتة على عملية الإبداع الفنى. وتتعدد الأمثلة على هذا الثبات الجمالى؛ لارتباطها بالسعى لتحقيق التناغم البنىوى والأنماط العقلانية للفكر. ولكن حتى إذا نظرنا للقوة الدافقة لعقلانية النيوكلاسيكية نفسها، وأقصد بذلك المنهج الديكراتى، فإنّ تحولاً فى نهاية المطاف قد وقع من استنتاج القوانين الأساسية للإيقاع والجرس الموسيقى (فى الموسيقى والشعر) وأثرهما على آليات المتلقى، إلى الإحياء بحالة عدم النظام *non plus ultra* التى

تعجز عن تخطيطها المحاولات القائمة على الإجراءات الكمية. ويبدو فى رسائل ديكارث إلى ماران مرسان *Marin Mersenne* مع نهاية عام ١٦٢٩ وبداية ١٦٣٠ أنه تخلى عن الالتزام بأرائه السابقة حول الجماليات الكمية، وذلك بتقديمه الإحساس بالسمات الزمنية للخبرة والتذوق والذاكرة فى صلاتها بصناعة الجمال، وهو إحساس يتسم بقدر أكبر من التقدير النسبى ولعله أكثر عمقا أيضا. ويستدعى ذلك إلى الذهن *alogs tribe* فى الكتاب العاشر لكونيتيليان والتي انقطعت صلاتها بالنواحي الفنية، إذ توجد إشارة إلى خطاب صدر عن لحظة زمنية (عفو الخاطر) وبذلك فقد انطلق هذا الخطاب فى لحظة تحرر من المشروع الفنى الخاضع للقواعد الكمية فى الكتب التسعة الأولى. وتقاس أصالة هذا الخطاب بزمنيته وتحديد مستواه بالظروف الخاصة للحظة محددة وموقع محدد. وفى فرنسا، اتخذ السعى وراء إيجاد خطاب كاف للنيوكلاسية أبعاده حول الوجود المنتشر للمثل البلاغية فى جميع نواحي النشاط الاجتماعى والفكرى والجمالى. وقد تطلعت البلاغة، التى يمكن القول إنها أكثر الفنون صلة بالزمنية، لأن تكون وسيلة لبرنامج عقلانى للمعرفة، وقد تمثلت أوجه قصورها (وكذلك إمكاناتها الجمالية) فى حقيقة خضوع التصنيفات الشكلية الخاصة بها لتحولات المكان والزمان، أو ما أطلق عليه البلاغيون القدماء *empeiria* أو ما هو قائم على الخبرة. وقد كان ذلك الخطاب القائم على الخبرة يتسم بقدرة محدودة على الحث، ويؤججه لجمهور اجتمع فى لحظة جدلية، ولذا فقد كان خطابا كاشفا فى حدود ما تسمح به الظروف فحسب، أى أنه اقتصر على مجموعة الاتجاهات التى شملت التذوق والملازمة والاحتمال والخبرة الراهنة. ولم تصلح جماليات عدم التحديد *je ne sais quoi* إلا فى التصديق على هذا الأمر الوقتى العابر، وبدا أنه لا مفر من القطيعة بين الفكر العقلانى وأنشطة الشعر والبلاغة، ووقعت القطيعة فى نهاية المطاف على يدى برنار لو بوفيه دى فورتيل *Bernard Le Bovier de*

Fontenelle في ١٦٨٨ بالنزول بالشعر والبلاغة إلى مرتبة منتجات الخيال ليس إلا.

وقد شهدت الساحة الإنجليزية حماساً أشد تجاه معالجة هذه القضايا بالمقارنة بما كان يجري على القارة الأوروبية، رغم أن تلك المعالجة اتسمت بقدر أقل من التكامل الفلسفي. وقد اتجهت التجارب الأدبية النقدية الإنجليزية إلى محاكاة الماضي الكلاسيكي لاقتقادها الإطار المؤسسي العميق للكلاسيكية الفرنسية الجديدة؛ فلم تدع استعادة قائمة موحدة من القوانين والقواعد لإنشاء الإنتاج الأدبي على نسقها، بل إن مفهوم "الخيال" الذي حط الاتجاه الجمالي الفلسفي للكلاسيكية الفرنسية من شأنه بدا وكأنه فاتحة لمجهودات نقاد مثل بنتام *Puttenham* و سيدني *Sidney* لضم الإحساس بالانتظام الجمالي للموهبة الشعرية الأصلية القائمة على التبصر والفهم التصوري. ولم تقدم البنية الموصى بها من قبل العصر الكلاسيكي القديم في كتابات بن جونسون *Ben Jonson* إلا خدمة محدودة لصياغة قوانين جديدة، الأمر الذي سمح له بالدفاع عن مبادئ جمالية جرى تشكيلها من خلال العادات والتقاليد الزائلة للحظة الراهنة. ولقد كان متوقعاً في مجتمع استقر نظامه القضائي على مبادئ العرف - أي الممارسة غير المدونة المتعارف عليها - أن ينظر إلى الأعراف والقواعد الجمالية بوصفها جزءاً من عملية تطور لا بوصفها تراثاً كلاسيكياً لا يقبل النقض، ولذلك فمما لا يثير الدهشة أن تقوم النظرية الشعرية عند ميلتون على اعتماد مهمة الشاعر على أساس من الفكر القائم على المباشرة في الأداء والجدل والاشتباك الجذاب مع القارئ/الجمهور (أي بلاغة شيشرون)، وذلك على الرغم من تعدد الأوجه غير التقليدية لتلك النظرية. فإذا ما أردنا تحديد سمات الـ *empeiria* فإننا نجد أنها تنسم بالأدبية والصراع، فقد أقامت الملاءمة البلاغية على أساس من الرؤية الشخصية للبلأغيين فيما يناسب، وهو موقف اتجه به إلى العزلة في مهمته وساند قيمة عدم الانتظام الجمالي التي صارت قيمة رسمية مع نقاد الأدب الإنجليزي فيما بعد.

ويشيع الاعتقاد حاليًا أنَّ آراء ميلتون عن الشاعر - النبي ربما تدين لمعرفته الوثيقة بمقال لونجينوس عن سمو. فإذا كان الأمر كذلك، فإنه يفسر صلة ميلتون بتراث شعري لا يتسم بالجاذبية فحسب، وإنما بالانفصال كما يبدو في الأسلوب الذي بدا وكأنه يعارض به في بعض الأحيان الشكلائية الكلاسيكية الجديدة. وقد بدا أنَّ جماليات ميلتون مثلها مثل التزام كوينتيليان بتجاوز البلاغة الموصى بها في الكتاب العاشر - ما يُسمى بصاعقة لونجينوس - تضع السعادة الغامرة في خطاب الانفصال والبهجة وتحول الشاعر/ الخطيب. وتجسد هذه الجماليات في هجومها على أعماق الحس الفني القاعدة الحقيقية للانفصال الذي قام الملخص الحالي عليها. فبالنسبة لعصر أدرك بوضوح تميزه النقدي، دفعت نظرية لونجينوس الشعرية الخطاب النقدي لهذه الفترة إلى لحظة نقدية جديدة تضيف شرعية على دعاوى البصيرة والإلهام. وقد أثرى الوعي بأنَّ النقد والتفسير الأدبي في حده الأدبي حوارًا بين القيم الجمالية المتغيرة والإنجاز الأدبي للعصر الكلاسي القديم الذي لا يزال مضىء الإحساس بالوقع المباشر لهذه اللحظة الأدبية النقدية.

يسعى هذا المجلد للإحاطة بهذه القضايا التي ساعدت على مدى يزيد عن القرنين، منذ نهاية القرون الوسطى إلى بداية القرن الثامن عشر، في إحياء التراث النقدي- الأدبي للماضي الكلاسي وتهذيبه. وأدين بالفضل الكبير لإيان ماكفرلين للدور الذي لعبه عندما قدم لى العون لتنظيم مجموعة الموضوعات على نحو يسلط الضوء على الروابط فيما بينها وعلى التزامها بالاستمرارية الأدبية النقدية إثبات تلك الفترة التي اتسمت بأهمية وطاقة خلاقة على أعلى مستوى.

كما أود أن أتقدم بخالص الشكر لإيلونا بل، وهيوم م. دافيدسون وآلستير فاوولر وأنطوني جرافتن وبول هولنجرير وجيل كراي وجون د. لاينوز وجون ف. رايسرت ودافيد ل. روين ووزلي تريمبي لما قدموه لى من إرشاد ونظرات صائبة تنم

على حسهم المرهف. كما أتوجه بالشكر إلى ليندا برى وجوزى ديكسون وتيرانس مور وكاميليا إرسكين وآدم سوالو وجميعهم من مطبعة كمبريدج لما أبدوه من صبر، وقدموه من عون خبير رقيق في ما لا يمكن إحصاؤه من نواح شملت عملية التحرير والإعداد والإخراج. كما أدين بالفضل لأن لويس لما قدمته لي من مساعدة في التحرير وباربارة هيرد لما قدمته لي من مساعدة في إعداد الفهارس. وأتوجه بالشكر لديانا إلفين التي قدمت لي العون الدقيق في مرحلة مبكرة من هذا العمل. أما في الأشهر الأخيرة من هذا العمل فقد حصلت على مساعدات فنية قيمة ساعدتني في حل بعض القضايا العالقة في ثبوت المراجع من والتر ج. كوموروسكى ورييكا أوم سينسر من مكتبة سوير، وجون لوجان من مكتبة جامعة برنستون، وكذلك أعبر عن شكرى لمارجورى آلن التي شاركتني في مرحلة حاسمة الجهد في إصدار الفهارس.

وأرد أن أعبر عن عرفاني بالجميل لرئيس مجلس أمناء كلية ويليامز وللمجلس الأمناء لدعمهم لي طوال تلك السنوات، وكذلك لفرانسيس أوكلى لتبنيه الذى لم يجد عنه قط لهذا المشروع، ولتشجيعه الدائم لى، ناهيك عما تفضل به من آرائه العلمية التى تتسم بالعمق والتي تركت بصماتها في أكثر من موقع. كما أتوجه بالشكر العميق لويل وهارييت آدمست، منشئى كرسى أستاذية ويلكوكس ب. وهارييت م. آدسيت للدراسات الدولية لكرمهما البالغ ودعمهما للدراسات الإنسانية دعماً يفوق الحدود. ولا أجد كلمات أعبر بها عن خالص شكرى وتقديرى لزوجتى فيكتوريا التى مدت لى يد العون فى العديد من المناسبات بثاقب نظراتها وقوة حافظتها.

وأسجل أيضاً تقديرى الخاص للمشاركين في هذا المجلد، لما بذلوه من تعاون عظيم، ولما أبدوه من صبر ورحابة صدر خلال فترات التوقف الطويلة، وأيضاً للأسلوب المثمر الذى اتبعوه في تجميع خبراتهم حول تلك القضايا الأدبية والنقدية التى تتسم بالتعقيد والتنوع. ويقف هذا المجلد شاهداً قبل كل شىء على تميزهم كباحثين ونقاد وعلى التزامهم كمجموعة بقيمة هذه المهمة. وفي نهاية المطاف أقدم

تقديرى الخالص الذى قد لا يفى بما يستحقه لبيتر بروكس وكفين تايلور لدمعهما الكريم المتصل فى توجيه هذا المشروع عبر تعقيدات عملية التحرير إلى أن توجت بالنجاح.

يبقى أمر واحد؛ إذ لا شك أن القارئ سيلحظ الدين المتكرر فى عنق الكثير من المشاركين لمؤلف برنارد واينبرج، تاريخ النقد الأدبى فى إيطاليا فى عصر النهضة، ولطبعاته الرائدة للمقالات النقدية الرئيسية فى القرن الخامس عشر، وهى الأعمال النقدية التحليلية التى تستحق أن تحتل مكانة ثابتة لا تتزعزع عنها. ولا شك أن دراسة واينبرج وطبعاته تستحق تلك المكانة، فلم تتأثر دراساته الثرية على مر السنين، ويشهد هذا المجلد باستمرارية دعم عمله للحوار النقدى، وإعادتنا لقضايا نظرية أساسية حول الكتابات العظيمة، ولا شك أن ما ناله هذا العمل المائل بين أيدينا من نصيب يتناسب مع عصره إنما قام على ما سبقه من دراسات نقدية.

ترجمة: مصطفى رياض

الهوامش

- ١- فيما يتصل برؤية عصر النهضة للزمن ودور بترارك *Petrarch* في تشكيل هذه المفاهيم، راجع Donald J. Wilcox, *The measure of times past: pre-Newtonian chronologies and the rhetoric of relative time* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), pp. 153-86.
- 2- Frank Kermode, *The sense of an ending: studies in the theory of fiction* (New York: Oxford University Press, 1967), p. 101.
- 3- D. McFarlane, *Renaissance France (London and Tonbridge)* Ernest Benn, New York: Barnes and Noble, 1974), p. 7.
- ٤- قارن هذا الرأي بمقال Simon Schama, *Landscape and memory* (New York: Alfred Knopf, 1995), pp. 14-15, 517-38.
- 5- Thomas M. Greene, *The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry* (New Haven and London: Yale University Press, 1982), p. 29.
- 6- Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning from More to Shakespeare* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 9.
- 7- Alastair Fowler, *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), pp. 170-90.
- 8- Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu' un genre littéraire?* (Paris: Scuil, 1989), p. 65.
- 9- Rosalie L. Colie, *The resources of kind: genre-theory in the Renaissance*, ed. B. Lewalski (Berkeley: University of California Press, 1972), p. 128.
- 10- المرجع السابق ص ١١٩

- 11- James Boyd White, *When words lose their meaning: constitutions and reconstructions of language, character, and community* (Chicago: University of Chicago Press, 1984) p. 4.
- 12- Vladimir Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, 3 vols. (Paris: Scuil, 1980), vol. I, *La manière et l'occasion*, pp. 11-12.

القراءة والتفسير خطاب الشعرية الناهض

ترجمة: مصطفى رياض

(١)

نظريات في اللغة

ريتشارد واسوه

لا يزال عصر النهضة Renaissance بوصفه عنواناً لحركة ثقافية وفترة زمنية يتبوأ مكانة متميزة من صنع العصر نفسه وإبداعه، فلم يسبق لعصر من العصور منذ انبثقت أثينا Athena بكامل هيئتها من رأس زيوس Zeus (أو منذ انبثقت الخطيئة من رأس لوسيفر Lucifer حسبما يروى لنا ملتون Milton) أن قدم عصر من العصور تعريفاً لنفسه بنفسه مثلما قدم عصر النهضة صورته للخلف على نحو نابع من الشعور بالذات، وهي صورة ارتبطت بالعصر السابق له اتفاقاً واختلافاً. وبالطبع فإن ما نسبته الإنسانيون Humanists لثقافتهم من مديح جرى تضخيمه وتعميقه في أواخر القرن التاسع عشر على يد جاكوب بركهاردت Jakob Burckhardt، الذي لا يزال تقريبه الخاص بالطاقات الفنية والمثالية والفردية لهذا العصر يستدعي قبولاً مخلصاً له، ويثير الجدل حوله في الوقت نفسه في أيامنا هذه^(١) وتجد معظم العصور نفسها مضطرة لتقبل ما فهمه الخلف عنها، فلم يحدث أن أطلق المعاصرون في بلد من البلاد على أنفسهم صفة تتعنتهم "بالقدم" أو بالانتماء إلى "قرون وسيطة"، كما لم يحدث أن خضع عصر من العصور لطغيان التقويم العادي (عقد التسعينيات من

القرن التاسع عشر ١٨٩٠ the Mauve Decade أو القرن الحادى عشر)، أو للصفحة التى سمحت لأحد الملوك أن يمتد حكمه طويلاً (إنجلترا الفكتورية Victorian England أو فرنسا الكارولينجية Carolingian France). وهناك من العصور الأخرى تلك التى تحاول إيجاد اسم لها مثلما يسعى عصرنا ليطلق على نفسه "عصر ما بعد الحداثة"، فلا يفلح إلا فى إثارة جدل لا يتوقف حول مغزى الاسم، فضلاً عن إثارة مفارقة تتبع من أن مبتدع الاسم، جان فرانسوا ليوتار Jean Francois Lyotard، لم يستخدمه بوصفه تعبيراً لعصر محدد يقتصر عليه وحده.

غير أنه لم يحدث مطلقاً أن أثار مثل هذا الجدل أو المفارقة انزعاج الرعيل الأول من الإنسانيين الإيطاليين (من بترارك Petrarch مروراً بليوناردو برونى Leonardo Bruni وكولوشيو سالوتاتى Coluccio Salutati إلى بودجيو برانشيوليني Poggio Bracciolini ولورنزو فالالا Lorenzo Vall) وهم الذين اجتمعوا على رأى مؤداه أنهم مسئولون عن مولد ثقافة كلاسيكية تسمو دونما شك على زمانهم ومكانهم. وقد نشب الجدل أساساً ما بين هؤلاء الأعلام فى سياق محاولاتهم المتعددة لإحياء تلك الحضارة فى مجالات الأدب والتربية والسياسة، وعلى الرغم من أن هذه الجهود قد ولدت أشكالا من الشكوك وإثارة المشاعر ترتبط بها، فإن الثقة فى قيمة هذه الجهود ظلت ثقة مطلقة فلم يكن مشروع إحياء العصر الذهبى لروما فى عهدها الجمهورى والإمبراطورى أو فى كليهما فى حد ذاته موضوع معارضة إلا فيما ندر. فلم يحدث أن كان المشروع هدفاً للمزاح حتى حقق من النجاح ما أتاح له تقديم بعض المبالغات، وحتى فى هذه الفترة فإن عاصفة من الغضب نزلت ببارازموس Erasmus عام ١٥٢٨ حينما سخر بعض السخرية من التقليد الأعمى لأسلوب شيشرون Ciceronian النثرى. فقد نظر مبدعو عصر النهضة وخلفاؤهم فى القرن السادس

عشر إلى ذلك الاسم وإلى أنفسهم بقدر غير يسير من الجد الذى يخلو من روح الدعاية.

انطلق هؤلاء الأعلام فيما يشبه حملة مقدسة لاستعادة جانب من ماضيهم السياسى والثقافى حسب تعريفهم الجديد له والتمكن منه ثانية. وقد تمحورت الحملة المقدسة منذ بدايتها حتى نهايتها على اللغة؛ فاستهدفت تنقية اللغة اللاتينية الكلاسيكية من الإضافات البربرية التى علقت بها فى أثناء القرون الوسطى وإقرار النصوص الكاملة والصحيحة والأصلية للأعمال الكلاسيكية، خاصة تلك المدونة باليونانية القديمة وهى اللغة التى لم تعرفها القرون الوسطى فى الغرب (وقد كان بترارك Petrarch يجهلها) والإنتاج الدؤوب لمصنفات النحو والبلاغة وتصحيح النصوص وتقديم الشروح وأعمال الترجمة من كل حذب وصوب، وهى الأعمال التى صارت وسائل تحقيق هذه الأهداف وضماناً لاستمرارها. وقد اشتهر الإنسانيون Humanists بأنهم علماء فى فقه اللغة وقد كان لاهتمامهم الفائق بالأشكال اللغوية واستخداماتها نتائج ثورية فى نهاية الأمر فى وضع المفاهيم الأساسية لثلاثة فروع مترابطة فى تمايز من الفكر الغربى ألا وهى التاريخ والدين والفلسفة. ولقد تحققت الثورتان الأوليتان وشكلا جانباً من حدثاتنا التى نحياها فى الوقت الراهن، أما الثورة الثالثة فلا تزال مطروحة للبحث تمثل تحدياً لبث فى انتظار عصرنا ليصبح مثيراً للجدل مثلما كان الحال فى الماضى.

وقد بزغ التاريخ بوصفه حدثاً فاصلاً وحاسماً ما بين الحاضر والماضى على أساس ما لاحظته الإنسانيون من خلاقات ما بين اللغة اللاتينية الكلاسيكية ولاتينية القرون الوسطى، وإلى ذلك الأمر أيضاً يرجع التقسيم العام والثابت فى الغرب للعصور إلى عصر قديم وعصر وسيط وعصر حديث. فمن منطلق تسليط الضوء على التعبيرات التى طرأت على مفردات اللاتينية ونظامها النحوى ارتقى الوعى بالتغيرات فى مؤسسات الثقافية الغربية ذاتها: نظمها القانونية وحكوماتها وكنيستها.

وهكذا فقد انبثقت التاريخية الحديثة modern historicism من فقه اللغة، وهي خطوة في اتجاه التفسير البنائي والسببي الذي امتد لفترة طويلة لتلك الأحداث المحاطة بالكتمان والتي ترد في كتب التاريخ السابقة res gestae أو تاريخ "الطبل والنفير" على حد قول صاحب أفضل الدراسات حول هذا التحول.^(١) كما أن عشق الإنسانيين للنصوص ورغبتهم في العودة إلى الأصول القديمة (بداية النصوص اليونانية التي عرفها الكتاب الرومان) قادتهم إلى التمعن في النص الأكثر قداسة في الغرب وإعادة درس اللغة العبرية القديمة الأمر الذي أدى إلى قيام حركة الإصلاح الديني البروتستانتي Protestant Reformation. وقد تمثلت ثورة الإصلاح الديني البروتستانتي كما تصورها المصلحون العظام، مثلما في ذلك تمامًا مثل بعث الإنسانيين للنصوص الكلاسيكية وتنقيتها في بعث الممارسات السابقة النقية للمسيحيين الأوائل بعد تخليصها من الأدران التي رانت عليها في كنيسة روما عبر القرون، وقد اطلع المصلحون على هذه الممارسات في لغات الكتاب المقدس الأصلية، وجعلوا من نشر هذا الكتاب وترجمته وتفسيره مسألة حياة (أبدية) أو موت.

ويبدو تناقص ظاهري في هاتين الثورتين سيتكرر في الثورة الثالثة المجهضة ويحمل مغزى خاصًا للنقد الأدبي. فقد اعتمدت إعادة تصور عصر النهضة للتاريخ وللدن على ملاحظة التغير بدءًا باللغة ثم في ممارسات المؤسسات المختلفة. غير أن ما استهدفته المشروعات التي تأسست على هذه الملاحظة (التربية اللاتينية، والبروتستانتية والكلاسيكية الأدبية الجيدة) كان تجميدًا لهذا التغير الذي جرت ملاحظته. وبصفة عامة فإن التغير اعتبر أمر غير مرغوب فيه حتى بين هؤلاء بل وخاصة بين هؤلاء الذين جاهدوا أكبر الجهاد لتحقيقه. ولطالما استخدم التعبير الإنجليزي innovation (الابتكار) باعتباره مرادفًا للتغير على نحو يخلو من الاحترام خلال القرن السادس عشر. وقد بررت الثورات قيامها مثلما بررت الثورات التالية على نحو عام منذ ذلك الحين قيامها، من خلال خطاب تطهيري وعودة إلى الأصول

السابقة المثالية للأشياء: نثر شيشرون (وليس نثر بطرس الإسباني Peter of Spain)، العقائد التي يدعو لها العهد الجديد (وليست القرارات البابوية) تأليف الملاحم (وليس روايات الفروسية). فما تمت ملاحظته لا يمكن أن يُقر إلا في صورته العكسية، بينما يقتصر التغير الوحيد المقبول على العودة إلى ما يعتقد أنه أفضل لقرينه من "المصادر"، وقد استمر الجدل قرناً كاملاً (القرن السابع عشر) للوصول إلى مفهوم مؤداه أن التغير في حد ذاته أمر مرغوب فيه تحت المسمى الذي فرض سلطانه عندئذ ألا وهو "التقدم"، وظلت الخطوة الحاسمة متعلقة بالمسافة التي اكتشفها مفكرو عصر النهضة بين أى مصدر من المصادر المفترضة وبيننا، الأمر الذي جعل الميلاد الجديد ضرورة حتمية.

وقد كانت الممارسة الاجتماعية لهذا الكشف هي المجال الحاسم الذي امتدت فيه بوصفها قاعدة لجميع أشكال الثقافة مثل اللغة نفسها بل والكتابة بالأحرى، فقد تطورت البدايات المتمثلة في الإعجاب الممزوج بالحنين عند بترارك والإنسانيين الأوائل بمنجزات السياسة والأسلوب في روما القديمة، وصارت بحلول القرن الخامس عشر أساساً لبحث فلسفي في اللغة قدر له أن يشكل أول بديل منهجي يتخذ إطاراً نظرياً للبحث اللغوي منذ عصر أفلاطون Plato وأرسطو Aristotle. وقد ظهر هذا التحدى في أوضح صورة ولأول مرة في أعمال لورينزو فالالا ولا يعد محض صدفة أن أشهر إنجازات فالالا اليوم لا يزال كشفه لزيغ الوثيقة المعروف باسم "هبة قسطنطين" Donation of Constantine^(٢). ويعد الأسلوب الذي لجأ إليه فالالا ليبيان زيغ الوثيقة، التي أثارت شكوك معاصريه الذين لم يتخطوا مرحلة الشك هذه، علامة لبلوغ الثورة التاريخية نروتها وبداية للثورة الفلسفية. وقد استطاع فالالا الذي كان على معرفة وثيقة باستخدامات اللاتينية في العصور القديمة أن يبين أن كلمات الوثيقة التي تنسب إلى القرن الرابع وتراكيبها النحوية لم يمكن أن يكون لها وجود قبل القرن الثامن أو التاسع. وقد أدى التعرف على التغير على مستوى المعنى إلى إيجاد حس قوى باللغة ذاتها بوصفها ظاهرة تاريخية، فلمدونات

تاريخها وقد جرى إنتاجها في عصرها الخاص بها. ولم تكتسب معانيها حصانة ضد الزمن. وقد تميز فاللا عن أقرانه بمتابعته تضمينات هذا الكشف في إطار يذهب إلى أن اللغة ممارسة اجتماعية لها تاريخ، وقد تم له ذلك من خلال متابعة بلاغة كوينتيليان Quintilian، ومن خلال محاولته لإعادة تعريف طبيعة الفلسفة ذاتها وخطواتها الإجرائية.

ويعود سالفاتوري كامبوريالى Salvatore Camporeale الذى قام بالجهد الأساسى لتشخيص هذه الثورة التى انبثقت ولم تستكمل حتى هذا القرن مسئولاً عن وصفها بأنها ثورة ترمى إلى نزع الكينونة عن اللغة^(٤) deontologizing language ويطمح هذا المشروع فى حده الأدنى إلى إعادة تشكيل جذرية للعلاقة المفترضة منذ عصر أفلاطون وأرسطو (ومن خلالهما استقرت تلك العلاقة طويلاً فى الفكر الإسكولائى) لإضافة المعنى إلى اللغة، وبمعنى آخر إيجاد العلاقة ما بين الأشياء res والكلمات verba، وقد تمثل الفهم التقليدى لهذه العلاقة فى اكتساب الكلمات لمعانيها بقيامها رموزاً للأشياء، وقد اتخذ هذا المفهوم لزمن طويل قالباً مستقراً عرف بنظرية المعنى الإشارية the referential theory of meaning، ونظرية الحقيقة من خلال التوازي إذا ما كانت موازية أو عكست أو مثلت ما يفترض أن يكون "واقعاً" له وجود مسبق - سواء أكان مفهوماً ذهنياً أو أشياء مادية أو كليهما معاً. فإذا ما انتقلنا إلى الحد الأقصى لهذا الموقف، وهو ما يذهب إليه علماء اللغة فى القرون الوسطى ممن درجوا على التأمل والتفكير العميق، أو الـ modistae، فإننا نجد أنهم يطابقون ببساطة ما بين بنية الكون والعقل من ناحية وأقسام الكلام الثمانية من ناحية أخرى، ولم ير غيرهم من فلاسفة القرون الوسطى ممن صفا فكرهم وارتقى بالمقارنة مثل هذه المطابقة الآلية، بل جادلوا طويلاً حول كيفية قيام الكلمات رموزاً للأشياء^(٥). غير أن موضع جدلهم لم يكن فى حد ذاته مادة للجدل فقد ظل تصور اللغة من حيث إنتاجها للمعنى أو لك "الإشارة" إليه مقصوراً على تحديد موقع هذا المعنى فى نظام أنطولوجى مسبق على نحو ما.

غير أن افتراض مثل هذا النظام بات أكثر صعوبة عن ذي قبل ما إن صارت حقائق التغير اللغوي في بؤرة الاهتمام كما هو الحال مع فالّا. فقد أصبح جمعه لمثل هذه التغيرات التي طرأت على استخدام اللاتينية في كتابه الذي أطلق عليه *Elegantiae* (صدر حوالي ١٤٤٠) والذي راجعه ونقحه طيلة حياته، واحد من أهم كتب عصره تأثيراً فتم طبعه واختصاره مراراً وتكراراً، وقد ابتدع فالّا في كتابه هذا المنخل الاستقرائي الوصفي للنحو، وهو المنهج الذي صار منهجاً لفقه اللغة المقارن في القرن التاسع عشر وللغويات في القرن العشرين. وبعبارة أخرى فإنّ فالّا أجرى مسحاً للاستخدامات الفعلية فلم يقر قواعد النحو، وهو بذلك قد سار في الاتجاه المعاكس للمنهج التقليدي وأشار غضب بعض معاصريه وحيرتهم، ومنهم على الأخص بوجيو براتشيوليوني Poggio Bracciolini^(٧). ولعل أهم ما يميز هذا النص الذي ينهض في واقع الأمر بمهمة تعريف مشروع الإنسانيين لاستعادة ما للاتينية الكلاسيكية من رشاقة أسلوبية ودقة تعبيرية أنّ فالّا نظر إلى معاني الكلمات لا بوصفها محددة على أساس من توازن أنطولوجي، وإنما هي محددة بصلاتها المتعددة بغيرها من الكلمات وباستخداماتها في السياقات التاريخية.

وقد تناول فالّا هذه الممارسة الثورية في حد ذاتها بالتحليل النظري والتبرير الفكري في عمله الفلسفي الأكثر طموحاً، والباقي إلى الآن في ثلاث روايات والمعروف عامة باسم *Dialecticae Disputationes*^(٨) (١٤٣١ - ١٤٥٣). ويخضع فالّا الانقسام المقدس ما بين الشيء والكلمة من خلال هجوم شامل على الإسكولائية الأريستوطالية (الجزء الأول من *Dialecticae*) لما يكاد أن يكون تدميرًا كاملاً؛ إذ يقوم فالّا انطلاقاً من التناقض المزدوج القائل بأنّ الكلمات المكتوبة هي أشياء في حد ذاتها، وأنّ كلمة "شيء" قد تشير إلى أي شيء أو كلمة أو للأشياء والكلمات جميعاً بتحطيم عنصر التمييز الذي سمح في مجمله بنفي المعنى بعيداً عن اللغة ليستقر مقامه في عالم مسبق من الأشياء. ويقول فالّا إنّه لا يوجد اختلاف إذا ما قلنا "ما

الخشب؟" أو ما الذى تشير إليه كلمة "خشب" فهو بذلك يدمج الكينونة فى المعنى، والأنطولوجيا هى ببساطة ما تعنيه الكلمة ولا وجود لعالم أنطولوجى منفصل يتعين على الكلمات أن تجد ما يوازىها فيه، فاستخدام الكلمة يشكل هذا العالم. ولذا فإن المسألة الفلسفية المركزية لدى فاللا تصبح "إلى أى نوع من أنواع الكلمات تنتمى س؟" - وبعبارة أخرى، ما العمل الذى تؤديه فى الاستخدام العام، وهو بهذا السؤال يرتقى بالعامل المسئول عن تحديد المعنى *consuetudo loquendi* والذى صادفه عند كوينتليان (واستخدمه كخيطة متصل فى كتاباته) ليصل به إلى أن يكون مبدأ لا تقوم معه لنظرية المعنى الإشارية ونظرية الحقيقة الموازية قائمة، أو بالأحرى هو مبدأ لا يعدو أن يكون ما قدمه فيتجنشتاين Wittgenstein تحت اسم "تحو الكلمة" ^(٨). فاللغة فى سياق هذا المفهوم الجديد الراديكالى لا تعد علامة لأشياء موجودة مسبقاً أو نسخة منها، بل إنها العملية الإدراكية لتكوين المفاهيم للتعرف على هذه الأشياء فى المقام الأول، - وبعبارة فاللا إنها عملية الخلق الثانية للعالم بأيد بشرية ونموذج الواقع ^(٩).

وكثيراً ما ولدت مثل هذه المراجعات الراديكالية للأفكار المتوارثة، عند تقديم مؤلفيها لها وهم سعداء بتحطيم الأصنام فى نصوص تتسم بالصعوبة البالغة، جداً حمى وطيمه سواء فى عصر فاللا أو عصر فيتجنشتاين أو عصرنا الحالى. غير أن ما يفوق فى أهميته الجدل حول طبيعة جهود فاللا وصحتها يتمثل فى النتائج التاريخية التى ترتبت على هجومه على العلاقة التقليدية ما بين الأشياء والكلمات، الأمر الذى جعل من الكلمة ظلاً رمزياً للشيء. وعلى الرغم من أن ثورة فاللا الفلسفية فى حد ذاتها ظلت افتراضية ^(١٠) فإن ممارسته فى تفسير النصوص بما قدر لها من انتشار وتأثير من خلال كتابه *Elegantiac* قدمت نموذجاً عملياً يوضح كيفية تقديم اللغة للمعنى بدون نظير أنطولوجى. وقد وضع هذا النموذج العمل على الأساس لمعارضة الإنسانين الأساسية للإسكولانيين وهى فى جوهرها النظر إلى اللغة بوصفها "منتجاً ثقافياً وليس أداة فلسفية مجردة" ^(١١). وباختصار، فإن أهم النتائج التى

ترتبت على التاريخ والاستخدام اللغوي بوصفهما عاملين يحددان المعاني تمثلت ببساطة في أن محض افتراض قيام هذه العلاقة القديمة لم يعد أمراً وارداً. غير أن هـ ما إن جرى نفى هذه العلاقة صار لازماً أن تؤكد صحتها على نحو دائم. فقد جرد الإسكولانيون اللغة من سياقها وأبعدوها عن الوجود الفعلي في مجتمعتها وعصرها وذلك من أجل تحويلها إلى رموز تشف عن أنطولوجيا سابقة، أما فالاً فقد نزع الكينونة عن اللغة من أجل أن يعيدها إلى سياقها الاجتماعي الفعلي المتصل بتاريخها واستخدامها. فإذا بمعظم الإنسانيين التاليين يستخدمون المنهجين معاً: فقد وضعوا أيديهم على ممارسات فالاً وذوقه، غير أنهم ما انفكوا متمسكين بالمفهوم العتيق الذي جاءت هذه الممارسات لتتقضه.

ويبدو هذه التناقض في أعمال العديد من نحاة القرن السادس عشر الذين ساروا على "تهج مختلط" في موضوعاتهم على حد قول أحد الدارسين، فمن ناحية، قام هؤلاء بتحليل الموضوع بأسلوب الإنسانيين بوصفه عاملاً محدداً للمعنى بما يقتضيه ذلك من التعامل مع الكلمات بوصفها ذات معنى دون الرجوع إلى الأشياء، ومن ناحية أخرى فإنهم واصلوا الأسلوب الإسكولائي في تصنيف الكون بإيجاد تظير يقابل بين الأسماء والأشياء^(١٦) ونستطيع أن نرصد بعض التذبذب عند جميع من كتبوا عن اللغة في القرن السادس عشر ما بين تصورهم الواضح عن اللغة كأداة إشارية والتعامل معها ضمناً بوصفها صانعة لمعانيها، ولكننا نتساءل عن موضوع الإشارة وكيفية صدورها؛ فهاتان المشكلتان تكمنان منذ البداية في جوهر الافتراض الأفلاطوني/ الأرسطي بوجود عالمين منفصلين: الأشياء والكلمات، يتعين أن يرتبطا على نحو ما، وقد قدمت طبيعة هذه الصلة وماهية طرفيها الحجج الرئيسية التي استخدمها أتباع المذهب الواقعي في القرون الوسطى من ناحية والإسميون nominalists من ناحية أخرى، كما شغلت أذهان المنظرين جميعاً suppositio. وقد تقدم فالاً لمحو هذا الفاصل والاستغناء عن الحاجة لرابطة ما، كما برز مجال دراسي

جديد فى فقه اللغة التاريخى للبحث عن معانى الكلمات فى سياقها. وبالطبع فإن هذا المجال لم يسمح بتجديد نهائى للمعانى بل إنه اقتصر على التفسير مرة ومرات متعددة فى سلسلة لا تنتهى من الشروح على الشروح من وحى مقال مونتينى Montaigne عن الخبرة *Del'expérience* ^(١٢)، وقد كانت نظرية التوازى القديمة تعد بتقديم معنى محدد لا يتغير (على الرغم من أنها لم تحقق منذ العصور الماضية إلى العصور الحالية ما وعدت به) ويبدو أن الرغبة قد تأجبت لوضع هذا النظرية موضع التنفيذ وذلك فى القرن السابع عشر كنتيجة مباشرة لتعرضها للتهديد المباشر والمستمر على أيدى الإنسانيين أولاً ثم حركة الإصلاح الدينى ثانياً فى المائة والخمسين عاماً السابقة.

ويمكننا قياس مدى الحماسة التى لونت هذه الرغبة بالإشارة إلى نمطين مؤثرين انبعث من خلفهما الاهتمام بتأكيد النظرية القديمة: غير أنه بعد وقوع التهديد لهذه النظرية دعت الحاجة إلى حجج من نوع جديد، إحدى هذه الحجج طالما استقرت فى التأملات الصوفية للأفلاطونية الجديدة Neoplatonic لتترى فى هيروغليفيه مصر القديمة رموزاً لبيئة الكون. وبالمثل، وعلى نحو متصل اتصالاً مباشراً بدراسة الكتاب المقدس التى فتحت ساحة للصراع خاض غمارها المصلحون البروتستانت، قدم تراث الكابالا *cabbalistic tradition* رؤية رمزية للعالم كله فى الأحرف الساكنة الاثنى والعشرين من الأبجدية العبرية، وقد تعزز مركز تلك الأبجدية على أيدى العديد من الدارسين الذين اعتبروها لغة آدم (عليه السلام)، وهو الذى بإطلاقه الأسماء على الحيوانات (سفر التكوين، الإصحاح الثانى، الآيتان ١٩-٢٠) جعل من هذا العمل بإجماع الآراء على وجه التقريب الشكل الكامل للتوازى الأنطولوجى، لأن الأسماء "وضعت بادئ ذى بدء تبعا لسمات المخلوقات وطبيعتها" ^(١٣) على حد قول أحد المعلقين الإنجليز عام ١٦٠٨. وخلال القرن السادس عشر قام يوهان رويشلين Johann Reuchlin وهنرى كورنيليوس أجريبا Henry Cornelius Agrippa وجوياوم

دى سالوستى دى بارتاس Guillaume de Salluste du Barta والكزاندر يوب Alexander Top بالدعوة التى تزعم أن العبرية أصل كل اللغات التى داخلها الفساد (بعد بابل) والنموذج الأمثل ولعله القابل لاستعادة الصلة الجوهرية ما بين الكلمات والأشياء^(١٥). تبذرت عندئذ وسيلة لإعادة تأكيد (إن لم يكن لشرح) الصلة التى احتفظت بالكلمات بوصفها رموزاً لا تخطئ فى دلالتها على جوهر الأشياء: فقد وضعها الله، غير أنها قد فقدت للأسف مثلاً فى ذلك مثل جنة الفردوس، ولذلك فقد استلزم الأمر القيام بعمليات شجاعة تستهدف استعادتها، وهى مهمة لا يقوم بها إلا المتخصصون الأوفياء بعد سنوات من الدراسة.

وعندما واجه بعض فلاسفة القرن السابع عشر هذه المسألة وانبعثت فى نفوسهم الرغبة نفسها لتحقيق ضمان مطلق لمطابقة اللغة للواقع اتخذوا قراراً مؤداً أن البساطة تقتضى مجرد اختراع لغة- وبعبارة أخرى- نظام علامات يقوم بهذا العمل دونما خطأ وهكذا بدأت الاقتراحات المختلفة "لأبجدية عالمية". هذا المشروع يتطلب أن يكون كل ما فى العالم قد خضع للتصنيف من زاوية المفهوم وتأتى حقيقة أن التصنيفات التى وردت فى المقترحات التى اقتربت من الكمال لم تكن سوى نسخ معدلة لتصنيفات أرسطو المنطقية" شاهداً على أن المشروع الجديد يمثل احتضاراً للافتراض الإسكولائى القديم القائل بأن الكلمات ترمز للأشياء^(١٦). وقد كانت هذه التصنيفات التى اعتبرت بمثابة نظام للواقع المنزل توازى العلامات التصويرية المبتكرة على نحو واضح عام وذلك بالقياس على الأرقام والمعادلات الجبرية. وبذلك فإن الحلقة المفقودة ما بين الكلمات والأشياء التى وضعها الخالق تعاد صياغتها على أيدي البشر، الذين يصلحون ما فسد عند انهيار برج بابل. وقد قدم الأسقف جون ويلكنز John Wilkins أبرز من تصدوا لهذا المشروع الدافع من ورائه ومدى ضرورته على ضوء إصرار الإنسانيين على النظر للغة بوصفها منتجاً اجتماعياً وتاريخياً وهو يرى المشكلة بالتحديد فى حقائق التاريخ وتتمثل من وجهة نظره فى أن "أحرف الهجاء واللغات" لم تكن نتاجاً "لقواعد الفنون" بل إنها اشتقت من أصل ما

أو أنها أدخلت على مر الزمان استجابة لحالات طارئة عدة تغييرات متنوعة ومؤقتة، وهو الأمر الذي جعلها معرضة للكثير من العيوب والنقائص^(١٧)، أما هذه العيوب فتتمثل في الخلاف بين نظام الكتابة والنظام الصوتي، والتغيرات المجازية والتراكيب المسكوكة والمترادفات، والاستثناءات في القواعد النحوية، أي باختصار جميع السمات التي شكلت إلى حد كبير موضوعات البلاغة وفقه اللغة لدى الإنسانيين، وصارت موضع جدل في جميع الحجج التي أنتجها عصر النهضة حول ترجمة الكتاب المقدس وتفسيره، وقد رغب ويلكينز وصحبه في وضع حدًا لهذا الجدل بأسلوب معمن في تقليديته، وذلك بربط الكلمات ربطاً محكماً بنظام الأشياء، الأمر الذي يمنحها معانٍ ثابتة ونهائية غير أن الكلمات العادية لم تعتبر صالحة لهذا الغرض ولذلك فقد هُجرت سعيًا وراء نظام للعلامات يطيع الأوامر ويوازي نظام الواقع إلى الأبد.

وبالطبع فإن هذه المشروعات لم تؤت ثمارها غير أنَّ عنف الرغبة للتحرر من العالم الإنساني بمجتمعاته وعصوره تذكرنا بحزن فيتجنشتاين البادى في نهاية عمله Tractatus؛ حيث انتهى إلى أنَّ معظم العالم الإنساني يستعصى على التعبير عنه بأسلوب يضع له الفيلسوف الشروط ليسجل بوضوح حالة العالم وقد جاء إقراره هذا بعد أن اجتهد على مستوى أعلى من التجريد فيما سعى لتحقيقه ويلكنز من قبل^(١٨).

لم تؤد إذن هيروغيليفية الصوفيين أو الشفرة التصويرية المبتكرة على أساس الوضوح العقلاني الغرض منها في دعم التوازي ما بين الكلمات والأشياء غير أنَّ القرن السابع عشر شهد دعم هذا التصور على نحو حقق نجاحًا باهرًا فيما يبدو خلال العلم التجريبي؛ فقد اشتمل تحليل فرانسيس بيكون Francis Bacon الشهير على الأوهام التي تمنعنا من المعرفة الدقيقة للعالم على نوعي الاعتراضات نفسها التي أبداه ويلكنز في معرض ملاحظاته حول اللغات الطبيعية^(١٩). غير أنَّ ذلك المنهج لم يُعَرَّ بيكون بابنكار لغة مصنوعة تقوم بما فشلت فيه اللغات الطبيعية، فما يقدمه

من *abecedarium naturae* يعد استعارة تشير إلى اكتساب المعارف عن طريق الخبرة لا التلقين، وهو يؤكد أن^{٣٠} التلقى في هذه الحالة لا ينبغي اعتباره تصنيفاً ثابتاً وصادقاً للأشياء بأي حال من الأحوال لما في ذلك من إدعاء معرفتنا بالأشياء موضع بحثنا، وذلك لأنه لا يتسنى لمن لا يملك المعرفة الكاملة بطبيعة الأشياء أن يقدم تصنيفها تصنيفاً صادقاً^(٣١)، ويرى بكون أن عدم وجود أي نظام مطروح للطبيعة يعود إلى التحديد إلا أنه لا يزال مثل هذا النظام قيد الكشف من خلال تأسيس المنهج التجريبي، الذي يسعى للترويج له وبما أن^{٣٢} لنا لانزال نجهل هذا النظام فإننا نعجز عن إيجاد لغة تشير إليه. وبالطبع فإن برنامج بكون بأكمله يخبر عن غياب التوازي ما بين اللغة والعقل والواقع ويهدف برنامجه إلى استعادة ذلك التوازي؛ فالعقل يُطهر من أخطائه واللغة تُشذب من المفاهيم والتعبيرات البلاغية المضللة وبذلك يبرز وصف صحيح للعالم كنتيجة تراكمية لجهود مجموعات كاملة من الباحثين. وعلى حد قول أحد الدارسين فإن الجمعية الملكية *Royal Society* ستولي تلك المهمة التي لا تنتهي بحكم الضرورة "حفاظاً على التوازي ما بين الكلمة والشيء"^(٣٣) وقد حازت هذه المهمة نفسها فيما بعد قبول كل من هوبز *Hobbes* ولوك *Locke*.

وهكذا فإننا نجد أن عصر النهضة الذي يعد وفقاً للرأي السائد مهد الحداثة دوماً في خط متصل يبدو وكأنه يدور في حلقة كبيرة فيما يتصل بنظرية اللغة فينتهي العصر حيث بدأ إلى حد كبير فيؤكد منتصراً النظرة الإشارية القديمة في مواجهة جميع التحديات التي قامت ضدها. وقد أدت فلسفة فالو واكتشاف الإنسانيين الزمن في استخدامات اللاتينية إلى ظهور النظرة التاريخية للغة بما يسمح بالكشف عن معانيها في الاستخدامات الاجتماعية لا فيما تشير إليه، ثم جاء القرن السابع عشر ليعيد للغة كينونتها على سبيل الانتقام في تيار رئيسي متمثل في العلوم التجريبية والفلسفة العقلانية أو في ضفافه البعيدة التي استقر عليها التأمل الفلسفي. ونجد أن الكينونة وحدها اختلفت (في التيار الرئيسي) - فلم تعد النظام المسبق *a priori order*

الذى يظهر أثره في النحو، بل إنّه نظام يكتشف ببذل الجهد من أجل السيطرة على اللغة كى تقوم بعملية انعكاس لذلك النظام. وبذلك انتقل التوازي ما بين الشيء والكلمة من مجرد فرض الى هدف يصحبه تغيير أساسى ومصاحب للتعرف على كيف تحقق هذا الإنجاز، فلم يكن يخطر على البال إيجاد معايير الحكم على تحقق التوازي من عدمه تحت سيادة الفرض القديم (الفرض قائم دوماً) عدا في حالة علماء المنطق بالقرون الوسطى الذين شغلهم هذا الأمر من خلال أشكال الاستدلال بوصفها الضمان الأوحد الذى يعول عليه (من ناحية الشكل) لبيان الحقيقة. غير أن المعيار المستخدم للحكم على التوازي فيما يخص الهدف الجديد كان واضحاً دونما لبس، فما يقال فى العالم يتوازي معه عندما ينجح القول فى التنبؤ بما سيحدث فى العالم. وقد تمثل المعيار الجديد فى القدرة على السيطرة على الظواهر المادية واستنساخ التجارب والتنبؤ الدقيق بنتائجها. وقد نجح مشروع المعرفة الجديد هذا بالطبع على نحو فاق ما حلم به بكون.

وقد أنكر بعض مؤرخى العلوم^(٢٢) متسلحين بقدراتهم على الإقناع أن نجاح التحكم يعد معياراً صادقاً لنظرية الحقيقة القائمة على التوازي غير أن النظرة الإشارية للغة التى جرى افتراضها من قبل لا تزال منذ عصر النهضة حتى عصرنا الحالى تسيطر على معظم المناقشات الشكلية للأدب. وعلى سبيل المثال، فإن أكثر المعالجات تنظيمياً وتأثيراً فى مجال النظرية الأدبية فى القرن السادس عشر، وهى التى تجمع بين ما أعاد العصر اكتشافه من نظرية المحاكاة لدى أرسطو والحجج المتصلة بها، وما ورد من مذهب هوارس التعليمى، تمد جذورها صراحة فى النظرية اللغوية التى تعتمد على الرمز. فالكلمات ما هى إلا صور للأشياء من حيث هى موجودة وهى صور لما لا وجود له فى عالم الرواية والخيال وما تعنيه الكلمات فى الحالتين هو ما تسيّر إليه وترمز له^(٢٣) فلا يعنى منظرو الأدب بالوضع الأنطولوجى لتلك الأمور مثلاً ما يفعل الفلاسفة وعلماء المنطق؛ فهم يفترضون عملية التمثيل ويرجعون انتباههم إلى هدفها:

المتعة والفائدة. ووجهة المنظرين هذه نحو التأثير النفسى للكلمات على القراء كان هو المنهج الذى تم من خلاله تمثل الأدب فى فن الخطابة القديم القائم على التأثير الخطابى على المستمعين.

وعلى الرغم من أن هذا التوجه فى كتب البلاغة والنظرية الأدبية لم يعدل من الافتراضات الإشارية القديمة حول اللغة ذاتها، فإنه قام بتعديلها فى أكثر ساحات الجدل خلافاً ألا وهى تفسير الكتاب المقدس. فقد وجد إرasmus ولوثر Luther كلاهما فى النصوص المقدسة ضرباً من المعنى ليس إشارياً بالمرّة، بل إنّه مركب من التأثير الوجدانى للكلمات على القراء وقد طوراً نوعاً جديداً (واستثاراً همة جديدة) لتفسير الكتاب المقدس لا تقوم فيه المعانى على أساس من الرمز والتمثيل ولكن على الأداء وهكذا فإن تفهم اللغة لا يقوم على تغيير ما استقر فى العقل فحسب، وإنما على التأثير فى الإرادة أيضاً مما كان له أكبر الأثر على الأدب الدنيوى بدرجة تفوق النظريات الصريحة التى أنتجها العصر؛ ولذلك فإن الثورة التى طرحها عصر النهضة فى مجال الفلسفة اللغوية لم تتحقق سوى فى ممارستها غير أن هذا موضوع لبحث آخر.

الهوامش

- ١- انظر William Kerrigan and Gordon Braden, *The idea of the Renaissance* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989).
- 2- Donald R. Kelly, *Foundations of modern historical scholarship: language, law, and history in the French Renaissance* (New York: Columbia University Press, 1970), p. 9.
- 3- Christopher B. Coleman (trans.), *The treatise of Lorenzo Valla on the Donation of Constantine* (New Haven: Yale University Press, 1922).
- 4- Salvatore I. Camporeale, 'Lorenzo Valla, "Repastinatio, liber primus": retorica e linguaggio', in *Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano*, ed. O. Besomi and M. Regoliosi (Padua: Antenore, 1986), pp. 217-39.
- ٥- الفصل الأول من Martin Eldky, *Authorizing words: speech, writing, and print in the English Renaissance* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1989) يقدم مسخاً جيداً ومختصراً لهذه المادة، ويرد به إشارات لمعظم النقاة المعروفين، أضف إلى ذلك مقال Norman Kretzmann عن "History of Semantics" في *The encyclopaedia of philosophy*, ed. Paul Edward (New York: Macmillan, 1967), vol. VII.
- ٦- تحليل المعركة التي دارت حول هذه القضية ورد في Salvatore I. Camporeale, *Lorenzo Valla: umanesimo e teologia* (Florence: Istituto Palazzo Strozzi, 1972), pp. 180-92. أما فيما يخص نص *Elegantiae* فانظر طبعة E. Garin والنسخة الصادرة عن طبعة بازل ١٥٤٠ من *Opera omnia* (Turin: Bottega d' Erasmo, 1962), 2 vols.
- ٧- يمكن الرجوع لجميع الروايات في الطبعة النقدية لـ Gianni Zippel, *Laurentii Valle repastinatio dialectice et philosophie*, 2 vols. (Padua: Antenore, 1982). الرواية الأكثر انتشاراً في هذا العصر هي الرواية التي وردت في *Opera omnia* (١540) لفالاً.

- Richard Waswo, *Language and* ويرد فى p. 233. "Camporeale, Repastinatio", -^٨
meaning in the Renaissance (Princeton: Princeton University Press, 1987), pp.
 103-4 أوجه تشابه أخرى ما بين فلسفات اللغة لفاللا والكتابات المتأخرة لفيتجنشتين.
- Hanna-Barbara, Gerl, *Rhetorik asl Philosophie: Lorenzo Valla* (Munich: W. -^٩
 Fink, 1974), p. 65.
- ١٠- يرى (p. 169) Camporeale (*Umanesimo e teologia*) أن هذه الفلسفة لم تُفهم لا فى
 زمانها ولا الآن. فعلى سبيل المثال، لم يرد ذكرُ لها سوى فى دفاع قصير قدمته
 Lisa Jardine فيما يتصل بخطوات فاللا الجدلية المبكرة لفحص "التراكيب النحوية" للكلمات.
 Lisa Jardine, *The Cambridge history of Renaissance philosophy*, ed. C.B.
 Schmitt et al. (Cambridge University Press, 1988), p. 179.
- 11- Elsky, *Authorizing words*, p. 36.
- 12- G. A. Padley, *Grammatical theory in western Europe, 1500-1700: the Latin
 tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), pp. 30-9.
- 13- Michel de Montaigne, *The complete essays*, trans. D. M. Frame (Stanford
 Stanford University Press, 1958), pp. 815-18.
- ١٤- أوردها واسو فى p. 284-5. Wasow, *Language and meaning*.
- ١٥- أعد إلسكى مراجعة نقدية لهؤلاء المؤلفين ولغيرهم فى Elsky, *Authorizing words*, pp.
 139-46.
- 16- James Knowlson, *Universal language schemes in England and France 1600-
 1800* (Toronto: University of Toronto Press, 1975), p. 101. ويقدم هذا العمل مسخاً
 كاملاً ومقتناً فى هذا المجال.
- 17- *An essay towards a real character and a philosophical language* (London:
 Samuel Gellibrand and John Martin, 1668), p. 19
- 18- Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (London: Kegan Pual,
 Trench, Trubner, 1933), § 7.
- 19- Francis Bacon, *The advancement of learning*. ed. G. W. Kitchin (London: Dent,
 1915), pp. 132-4; *Novum Organum*, vol. I, pp. 39-44, 59-60, in *Works*, ed. J.

- Spedding, R. L. Ellis, and D. D. Heath, 14 vols. (London: Longmans, 1857-74),
vol. IV, pp. 53-5, 60-2.
- 20- *Works*, vol. V, p. 210.
- 21- Elsky, *Authorizing words*, p. 179.
- 22- Thomas S. Kuhn, *The structure of scientific revolutions*, 2nd edn (Chicago: University of Chicago Press, 1970); Paul Feyerabend, *Against method* (London: New Left Books, 1976).
- 23- Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* (Geneva: Jean Crispin, 1561; facs. Reprint Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1987), pp. 1, 346-7.

(٢)

التفسير في عصر النهضة

ميشيل جانيرييه

يلعب الجدل الدائر حول الهرمنيوطيقا Hermeneutics دورًا بارزًا في الحياة الفكرية في عصر النهضة، فدائمًا ما تطرح الأسئلة التالية سواء فيما يتصل بالكتاب المقدس أو الشعر القديم^(١): "كيف نقرأ لنستوعب المعنى الكلى والقيمة الكلية للنص؟! وما القضايا التي يتعين معالجتها في التعامل مع النصوص؟ ونحن نجد أنه يوجد منهجان مختلفان تمام الاختلاف يتعاملان مع هاتين المسألتين: أحدهما يعتبر النصوص القديمة لا تزال نصوصًا حية وذات صلة، وفي هذه الحالة فإن التفسير يسلط الضوء على بعض الأمثلة الجديرة بالحاكاة أو يبحث عن معان خفية تترك أثرًا في أخلاقيات القراء ومعتقداتهم. والآخر منهج ينحو منحى تاريخيًا ويحاول أن يقدم فهمًا للعمل تبعًا لسياقه الثقافي؛ ليقف العمل شاهدًا على حضارة من الحضارات الغابرة. دعونا إذن ننظر في أمر هذين المنهجين [الرمزى واللغوى] كل على حدة.

لقد أرسى آباء الكنيسة مبدأ يحكم تفسير الكتاب المقدس خلال القرون الوسطى، فقد رأوا في النصوص المقدسة عدة معان توجد سويًا فكل جزء أو عبارة محملة عادة بأربع طبقات من المعاني: المعنى الحرفي أو التاريخي والمعنى المتصل بتعاليم السيد المسيح، وقيمة النص الأخلاقية وأخيرًا البعد الروحي أو ما يتعلق بنهاية الزمان eschatological في ذلك النص^(٢). ويمكن لهذه الخطوات أن تنتزع مسمياتها،

كما يمكن لترتيبها أن يختلف غير أن هناك قاعدتين تَبْقِيَان ثابتتين [أ] المعنى الباطن يفوق ظاهرة الرواية [ب] هذا النموذج يفرض أسلوبًا إجباريًا على أى تحليل.

وقد طبق هذا التفسير الرباعي بخطواته الأكاديمية في القرون الوسطى، بادئ ذي بدء، على الأدب الوثني وعلى الأساطير القديمة على وجه الخصوص، ويعد أروع مثال لتطبيق المنهج الرباعي هو الشرح المنظم لمسح الكائنات Metamorphoses لأوفيد Ovid وقد استهدفت الروايات المختلفة من أخلاقيات أوفيد Ovide moralisé سواء بالفرنسية أو باللاتينية (من أوائل القرن الرابع عشر حتى حوالي عام ١٥٣٠) تقديم الأساطير القديمة على صورة تبدو معها متسقة مع الحقيقة المسيحية: ففيتون Phaëton يقوم مقام لوسيفر Lucifer في تمرده على الرب وديانا Diana هي إحدى شخصيات الثلاث المقدس وهلم جرا^(٣).

وقد نشطت القراءة الرمزية في إيطاليا على وجه الخصوص حيث لا يوجد فاصل ما بين العصور الوسطى وعصر النهضة، واستمرت ردًا من الزمن في القرن السادس عشر. وينسب بوكاشيو Boccaccio للأساطير في كتابه "أنساب الآلهة" Genealogia deorum gentium (١٣٥٠-١٣٧٤) ثلاث دلالات مختلفة تتصل بالتاريخ والظواهر الطبيعية والأخلاق وقد واصل مدونو الأساطير من أمثال: ليليو جيرالدي Lilio Giraldi وناتالي كونتي Natale Conti استخدام المنهج نفسه بعد قرنين من الزمان.

ومع نهاية القرن الخامس عشر اكتسب المفهوم القائل بأن النصوص القديمة تحتوي على حقائق مستترة دفعة جديدة على أيدي مجموعة من الأفلاطونيين الجدد Neoplatonist المنتمين لأكاديمية مديتشي Medicean Academy^(٤)؛ فقد انههر بالأسرار وما وراء الحجب فلاسفة من أمثال: مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino وبيكو ديللا ميراندولا Pico della Mirandola، ففي الطبيعة مثلما في الشعر القديم

ومن الحكايات الوثنية مثلما في الكتاب المقدس يكمن من المعاني ما لا يبدو في ظاهرها، وكلما زادت غموضًا بشر بقراءة ثرية وعميقة وقد قام الاعتقاد بأن حقائق ما وراء الطبيعة تختفى وراء ستار دنيوى على فرض أن الشعراء الأوائل أورفيوس Orpheus وهوميروس Homer وفيثاغوراس Pythagoras تلقوا وحيا إلهيا وكان لهم صلة مثلهم مثل الأنبياء بأنباء الغيب، ففي ذلك الزمن البعيد عندما شارك الأرباب في أسرارهم لم يكن ثمة خلاف ما بين الشعراء والفلسفة الطبيعية واللاهوت، بل كانا وحدة واحدة وربما بدت روايات هوميروس وحكايات الألوامب سخيقة نافهة، وربما بدت الطقوس السرية ورموز الناسكين غير متوافقة مع المسيحية، غير أن من الواجب قراءتها جميعًا بوصفها رسائل تستمد معناها من صورها الخيالية ونظامها الرمزي.

وقد قُدر لمبدأ الحقيقة الموازية الذى انتشر بين الأفلاطونيين الجدد في عصر النهضة أن يعزز من المفهوم الذى ينظر إلى القراءة بوصفها عملية كشف للحجب. فقد ساد الاعتقاد بأن الحقائق الإلهية التى أشرك الرب فيها أنبياءه ورسله والمتاحة لنا فى الكتاب المقدس أوحى بها أيضًا لعدد من حكماء العالم الوثنى وقد عُدَّ التشابه بين أفلاطون Plato وموسى وبين سقراط Socrates والسيد المسيح وبين أورفيوس وداود دليلًا على الوحدة العميقة ما بين التراثين، غير أن خطاب هؤلاء الحكماء مُضَلَّ إما لأنهم لم يعوا المحتوى الفعلى لهذه الرسائل أو لأنهم أرادوا أن يحموها من تدنيس العامة لها. ولذلك فإنَّ مهمة الدارسين تكمن فى استخلاص المقدس من الدنيوى، والتميز من الغث؛ ففي تعليقات مفسرى فلورنسا من أمثال: فيتشينو وكريستوفور لاندينو Cristoforo Landino وأنجلو بوليتسيانو Angelo Poliziano نجدهم يسلطون الضوء على ثروة من النصيح الأخلاقى وحقائق ما وراء الطبيعة، وقد يبدو أن ملاحم طروادة وخرافات إيسوب Aesopic fables ومأسى اليونان قنوات غير موثوق فيها فى تقديمها للحق والخير، غير أن الخيال قد يثير من الإحياءات ما يثيره العبارات المجردة والتحليلية. ثم ألم يلجأ الكتاب المقدس بما يحويه

من التنبؤات والأمثال الوسائل نفسها، فليس من المستطاع نقل الأسرار إلا على نحو غير مباشر "في مرآة" (الإصحاح الثالث عشر، الآية الثانية عشرة).

أضف إلى ذلك أن التوازي أثبت قدرة فائقة على إضفاء ما كان الشعر القديم في أشد الحاجة إليه ألا وهو التقدير والاحترام، فقد نفى أفلاطون الشاعر من جمهوريته ووصفه بالكذب ورأت الكنيسة أن الحكايات الوثنية زائفة وفاسدة. أما وقد خضعت للتفسير بوصفها رموزاً فإنها بدت حافلة بالمعرفة النافعة والقدرة الصالحة أو الحقائق الدينية، وبدأ أن أفضل السبل للدفاع عن الماضي وتطويعه للثقافة الجديدة هو إضافة النبوة الأخلاقية والمسيحية لهذه الحكايات.

ولا شك أن أهداف فقه اللغة ومناهجه تقف على النقيض من ذلك المنهج^(٥)؛ إذ يهدف فقه اللغة في المقام الأول إلى إعادة تكوين النسخة الأصلية من النص القديم سواء أكان من الأدب الكلاسيكي أو من الكتاب المقدس. ويقتصر هدف الدارسين من خلال الدراسة النقدية لتقاليد تحرير المخطوطات (تحديد أقدم المصادر واستبعاد الإضافات وأخطاء النسخ والتصحيح) على تحقيق النص الأصلي الصحيح.

ومع ذلك ففي كثير من الحالات يضيف فقهاء اللغة إسهاماتهم التي قد تأخذ شكل تعليق مفصل أو مجرد هوامش أو حواشي تزيد باطراد. ويقدم المحققون من أمثال: بوليتسيانو Poliziano وجوزيف سكاليجر Joseph Scaliger وهنري إستيان Henri Estienne إضافات فنية ومنقاة، فيقدمون الشرح للاطمئنان على أن المعنى الحرفي وما قصد إليه المؤلف واضح للقارئ، فبينما يميل الرمزيون لتعدد المعاني نجد فقهاء اللغة يكدون لتوضيح اللبس بهدف الحصول على معنى واضح واحد. ولتحقيق ذلك الهدف فإنهم يعكفون على تحليل الكلمات والنحو، فيقتفون بذلك أثر المعلقين القدامى كما يقوم الفقهاء بتوضيح الإشارات التاريخية والأفكار العلمية والدينية

والإشارات الجغرافية والسياسية وما إلى ذلك. كما تحوى الهوامش معلومات عن المصادر المحتملة من النصوص (النموذج اليوناني الذي اعتمد عليه النص اللاتيني) وذلك كإشارة لمعناه وأخيرًا فإنه في كثير من الأحيان يسلط الضوء على خصوصيات النص الأسلوبية أو البلاغية أو العروضية، كما تُعرض السمات الأدبية بوصفها أمثلة يحذو الطلاب حذوها.

ويصدر هذا البحث اللغوي عن مبدأ أساسي ألا وهو أن أفضل وسيلة لفهم نص من النصوص هو النظر إليه بوصفه نتاجًا لبيئة وزمن محددين، وذلك تُوضح الدور الحيوى الذى يلعبه الترتيب الزمني وأهمية تحديد المفارقة التاريخية anachronisms فى قراءة النصوص؛ فالقراءة الحقة كما أوضح لورينزو فاللا Lorenzo Valla (وكذلك جميع ضروب البحث التاريخي) تعتمد على تحليل متعمق لوسائل اللغة والمعنى المتوافرة فى العصر، إذ إن الكلمات والتراكيب تقدم إطارًا محكمًا يبرز من خلال المعرفة والمعنى، فالقراءة وفقًا لمتطلبات فقه اللغة هي البحث عن خصوصية النص وبيئته الثقافية ولا يكمن شرط الفهم فى تمثيل النص بل فى الحفاظ على مسافة بين القارئ والنص والإقرار باختلافه. وقد كانت تلك هي المرة الأولى التى ينقل فيها الإحساس بالغيرية والفقد (أى الإقرار بأن الماضى ذهب إلى غير رجعة وأن الحاضر زائل) عملية القراءة إلى مجال البحث التاريخي.

هل افتقد إذن الاتجاهان اللغوي والرمزي للتناغم والاتساق؟! ليس بالضرورة، فلم يجد الالتزام بالمنهج التاريخي حاجة إلى حرمان العمل من جميع ما يجعله ذا صلة أو معنى للقراء المعاصرين. فعلى الرغم من بعده التاريخي، فإن النص ليس ميثًا، ولا يزال صالحًا لتقديم نماذج صحيحة من وجهة النظر الأخلاقية أو الجمالية ولذلك فإن التحليل النقدي والتناول الذاتى ظهرا جنبًا إلى جنب مرارًا وتكرارًا حتى

نهاية القرن السادس عشر^(٦). وعلى المنوال نفسه فأثنا كقراء كثيرًا ما نجمع ما بين المعايير التاريخية وتلك التي لا تحد بزمان.

ومع ذلك فمن ناحية أخرى يتناقض هذان المنهجان ويسلكان طريقين مختلفين، فما يحويه النص القديم من قيمة معاصرة يبقى ضمناً إلى حد كبير؛ كى يقوم القارئ الحديث باكتشافه بنفسه. وتؤدى الطباعات المحققة هذا الغرض: فبدلاً من فرض تفسير مسبق فإنها تزود القارئ بالأدوات اللازمة لإنتاج تعليقاتهم الخاصة. ففي المقام الأول، تسمح لهم الحواشى باستيعاب المعنى التاريخي ثم على مستوى محاولة استكشاف المعنى يتوصل القارئ إلى القيم الكامنة فى العمل. فلا تضع الدراسات الموسوعية وتلك التي لم تذيل بأسماء أصحابها ثقتها فى المنهج الرمزي إلا لكى تفتح الباب أمام تفسير بقدر أكبر من الذاتية للمحتوى الخفى للعمل.

ويقوم علماء اللاهوت الإنجيليون السابقون على المصلحين بما يقدمونه من تفسيرات بتفكيك الاتجاه الرمزي على مستوى أعلى، ودعونا نلقى نظرة سريعة على منهج إرازيموس Erasmus وجاك لفيفر ديتابل Jacques Lefèvre d'Étaples فى تطبيقه على تفسير الكتاب المقدس^(٧).

يتبنى هذا المنهج التفسير الرباعى فى حدود اعترافه بتعدد المعنى للنصوص الدينية ويرفضه فى الحين نفسه لأنه تفسير آلى جامد؛ فالحقيقة الإلهية تبلغ من الغنى والسمو إذا ما قرئت بالعقل الإنسانى بحيث إنها تتحدى أية محاولة لوضعها فى نظام محدد. وبالمثل يُنظر إلى فقه اللغة بوصفه أداة صالحة غير أنها لا تقى بالغرض منها؛ فهو أداة صالحة لأن كلمة الرب هى عماد التجربة الدينية وينبغى استعادتها والحفاظ عليها فى أنقى صورة وأكملها، وهو أداة لا تقى بالغرض منها لأن العلوم وأدواتها المادية لا يصح إلا أن تخضع لقوة الإيمان، فإن تؤمن خير من أن

تفهم وأن تقيم صلة مباشرة بالحقيقة أهم من أن تعتمد على الوسطاء. فكل ما يقوم في طريق الرب والمؤمنين به سواء أكان علم الدارسين أو النماذج الجامدة السابقة لا بد وأن يؤثر على إشراق الحقيقة الإلهية.

فمعاني الكتاب المقدس لا تنفذ ولا تستجيب لتقديمها إجمالاً، فهي تتطلب سعيًا متواصلًا للتوصل إلى الثروة الروحية الكامنة في أعماقه. ويقوم تفسير إرازموس على مقولة بولس الرسول "الحرف يقتل ولكن الروح تحيي" (رسالة بولس الرسول الثانية إلى أهل كورنثوس، الإصحاح الثالث، الآية السادسة) فالتحالف القديم Ancient Alliance والطقوس اليهودية ما هي إلا جماد لا تدب فيه حياة في ظاهره ولن يبوح بما يخفى في أعماقه إلا إذا قرأنا فيها رسالة المحبة للسيد المسيح، وربما كان العهد الجديد أكثر بوحًا للقارئ بمعانيه، غير أنه هو الآخر يحتوى على ثورة لا متناهية من الوعود والعظات قابلة لتطويعها دائماً وأبداً. ويرى إرازموس أنه قد يكون قراءة الأساطير الوثنية رمزياً خير من قراءة النصوص الدينية قراءة صوفية.

وتعد القراءة حالة عقلية تتطلب التواضع والتسليم لتوجيه روح القدس، ويتمثل الهدف في تحقيق تعايش روحي مع الكلمة المقدسة وفهمها واستيعابها من خلال الحُسن والإيمان والمحبة، وليس عن طريق الذكاء أو المعرفة، فلكي تنمر عملية القراءة في تخلل المسيحي وتحويله يتعين عليه أن يتأمل النصوص المقدسة ويكشف أسرارها عن كُتُب، فالمؤمن يضيف حياة جديدة وصلة بالكتاب المقدس متمماً نفذ المسيح إلى أعماق قانون العبرانيين وجذده، وفي هذا الموقف يتوحد التفسير والتأمل والصلاة.

وحوالي (١٥٣٠-١٥٥٠) شارك المثقفون الفرنسيون في ذلك الاتجاه الإنجيلي، فقد بادروا سواء أكانوا دينيين أم دنيويين ببنَى مبدأ البحث العميق دون الالتزام بنظام جامد للتفسير. ويعد موقف رابليه Rabelais مثلاً لذلك، فما يدعو قراءه

إليه في مقدمة "جارجانتوا" Gargantua (حوالي ١٥٣٤) من البحث عن "النخاع المغذى" لروايته لم يكن على سبيل الدعابة. فلا شك أنَّ هناك ثروة من الفكر الديني والأخلاقي والسياسي والتأكيد حكمة عميقة تستخلص من كتبه. غير أن المفسر لا يحصل على اليقين، فالقارئ يواجه تحديات كثيرة لا تزال تواجه المعلقين المعاصرين، فهناك حيل كثيرة كالمزج ما بين الجد والعبث، وكشف الغموض الذي قد يكتنف شخصية المؤلف، والإشارات التي تكتسب بعضها مع البعض الآخر. وهناك الكثير الذي يجب أن يُقرأ فيما بين السطور، ولكن ما الذي يقرأ وكيف؟! إذ يبدو أنَّ رابليه قد استغل حرية تفسير الكتاب المقدس واللانهائية التي اتسم بها.

غير أنَّ موقف رابليه تجاه المعنى يقل أكثر من تفسير واحد، فهل استيعاب الحقيقة صعب لأنها معقدة ويتطلب التوصل إليها جهداً كبيراً، أم لأنها ليست في المتناول بل ولعلها غائبة تماماً؟! وإنما لتساءل ما إذا كانت مدرسة الشك قد أفادت من النموذج الإنجيلي، وإذا كان التفسير في أمور الإنسان على الأقل يؤدي إلى الشك والاستسلام المعرفي. يبدو هذا الشك واضحاً في النماذج المتكررة لرواية رابليه، فأجزاء الكتاب، خاصة البابين الثالث والرابع، تنقسم إلى مرحلتين: أولهما حدث أو خطاب محمل بإشارات غامضة وثانيهما وقفة تتحاور عندها الشخصيات وتحاول تفسير ما رأوه أو سمعوه. غير أنَّ هذا الجدل الهرمنوطيقي دائماً ما يفجر الخلافات، فتصطدم الآراء كما لو كان هناك من الحلول ما يوازي عدد المفسرين، وتبدو المناهج غير متسقة، وتشتت السمات الفردية الخاصة وحدة الرسالة، ويخضع البحث عن إجماع إيديولوجي لعظمة الرموز، وتوظف مارجريت دي نافار Marguerite de Navarre في هيبتاميرون Heptaméron (الذي نشر بعد وفاتها في ١٥٥٨ - ١٥٥٩) بنية تبادلية متشابهة - سلسلة من القصص القصيرة - يتبع كل منها تعليقات للمستمعين لبيان الصعوبات نفسها. فبينما تقود الكلمة الواحدة للنصوص الدينية، على الرغم من غموضها، لمعتقدات عميقة فإنَّ التفسير الدنيوي لم يعد يسيطر على تنظيم

المعنى ونشره. وكل ذلك يشير إلى أزمة الهرمنوطيقا أو على الأقل الإشكالية التي تمثلها؛ إذ نتعامل الروايات مثل تلك التي يقدمها رابليه أو مارجريت مع التفسير بوصفه واحدًا من موضوعاتها، وهي تقيم شخصًا يحتلون موقع القراء ويواجهون بالتحدي في محاولتهم الفهم بينما يبدو المعنى وكأنه يتذبذب ما بين عدة اتجاهات معتمدًا على مبادرة المخاطب.

وهناك دلالة أخرى على وجود الأزمة: فقد ثبت أنَّ الأعمال الخيالية تصلح وسيطاً يرتبط بالهرمنوطيقا. فقد تبنى رابليه ومارجريت أسلوبًا روائيًا عابثًا يصاحبه التناقض الظاهري والأجواء الخيالية لسبر غور المشكلات النظرية التي يثيرها التفسير^(٨). فمن ناحية، قد يبدو ذلك وسيلة للهروب من القضية بوضعها أمام القارئ أو أنه وجه آخر للحملة المضادة للإسكولائية، التي تستهدف الحد من الإسراف في استخدام المنهج، ومن ناحية أخرى فإنَّ الكاتب يبدو أنه يشيد نماذج خيالية كي يسمو بقضية من عالم التصنيفات العقلية، فيستدعي القوة الكاشفة للرواية لتخيل إجراءات تفسيرية جديدة وليبحث عن مناهج جديدة تؤدي إلى الحقيقة.

ويعد التقارب بل وتدخل الخيال والتعليق نتيجة طبيعية للتقليد للأدبي وهي الممارسة السائدة في جميع أنشطة الكتابة في ذلك الوقت؛ إذ تتمثل محاكاة أحد الأعمال السابقة في إعادة كتابته من خلال تفعيل مصادره الكامنة واستغلال ما يحويه من قيم أنية. ففي الوقت نفسه، يخضع المحاكى للنموذج القديم ويطوعه في إطار ثقافة جديدة الأمر الذي يجعله سهل المنال وإذا صلة بالحاضر. ولذلك فإنه من المتوقع أن تضم المحاكاة قدرًا من التعليق ويغرس ذلك التعليق في نص العمل السابق على نحو تختفى معه الحدود ما بين الخطاب الأساسي وتفسيره، ويرى إرازموس أنَّ نقل المعنى هو أفضل سبل تفسير الكتاب المقدس، ويعتمد نقل المعنى على الفهم من خلال إعادة تشكيل النص من جديد.

وتلعب الترجمة دورًا غير متوقع غير أنه يتسم بالأهمية من بين الإجراءات المختلفة المتاحة للقيام بعملية التحول وتنشيط النص من خلال التفسير (وتعني كلمة *interpretatio* اللاتينية التفسير والترجمة معًا). ولأسباب غير خافية انصب اهتمام الإنسانيين على الترجمة غير أن كثيرًا منهم ناصبوا الترجمة الحرفية العداء^(٩) وقد زعم المنظرون مرارًا أن تقديم نص من نصوص على نحو آلي دون التوصل إلى معناه العميق يعد بمثابة الخيانة لذلك النص، ولتجنب هذا الفعل يجدر بالقارئ استيعاب المعنى وتمثله في المقام الأول ثم استخراج جوهره من ثنياه. والترجمة مثلها في ذلك مثل المحاكاة تعيد الصياغة الفكرية للنص وتحوي بالضرورة درجة من درجات التفسير ليسهل على القارئ فهمه. ويبدو بعد الفحص أن الكثير من المترجمين ينسجون بالفعل شروحهم في صلب النص الأجنبى، فيضيفون تعليقًا وجيزًا أو إضافة مطولة توضح إشارة أو تبسط عبارة صعبة. غير أن الخط الفاصل ما بين التعليق والترجمة اللذين يمثلان أساسين من أسس المنهج الإنساني كثيرًا ما تغيب حدوده.

وفي مثل هذه المواقف لا نكاد نميز التفسير من النص الذى خضع له، ويقدم لنا ميشيل دى مونتيني Michel de Montaigne مثالًا آخر؛ إذ تعود أصول عمله المعنون "مقالات" *Essais* إلى المذكرات التى دُوِّنها فى أثناء قراءاته، والحواشى التى خطها فى هوامش الكتب الكلاسيكية ومقارناته ما بين الكتب المختلفين. وقد كان مونتيني وفياً للعادة التى انتشرت ما بين القراء فهو يعلق ويذيل الكتب التى حوتها مكتبته، ولذلك فإن ظهور صوته المعبر عن ذاته لا يعدو أن تتراوح درجته من حين لآخر. وهكذا ينتج أعمال مونتيني للتفكير الدؤوب ورفض الخضوع لأية سلطة عملاً مستقلاً ينأى به عن كونه مجرد تعليق. غير أن بنية التعليق تظل دائماً ذات وجود ملموس فى مقالات مونتيني وهى ذات فائدة فى دفع عملية الكتابة قدماً^(١٠). فسواء أكان مونتيني يشرح نصاً أو ينقله إلى سياق جديد ليضع عليه بصمته، وسواء اتفق مع نص من النصوص أو رفضه كلية، فإن خطاباً يتجلى متوازئاً مع خطاب

الأخرين. وقد يتوقف مونتين عن عملية التبادل هذه فالتعليق يقع في صلب عمل مونتين، وهو أمر لا يتعارض وكون الكتاب من أكثر كتب عصر النهضة ارتباطاً بشخصية كاتبها.

يتخذ التعليق إذاً أشكالاً وحالات مختلفة، فمن ناحية يلعب التعليق دوراً في تأكيد تميزه؛ إذ لا شك أن التعليقات إذا ما احتلت مكانها في الهوامش أو في نهاية نص أو أسفل الصفحة، فإنها تبدو بمظهر ما وراء الخطاب metadiscourse وتستخدم إمكانات فقه اللغة في شرح نص من النصوص دون تعديله. ويلاحظ التميز الأساسي ما بين الأولى والثانى، فبينما يتوارى التعليق والنقد في الهوامش فإن النص موضوع التعليق يكتسب مكانة خاصة ويرتقى إلى مرتبة كلاسية، وبعبارة أخرى يحتل مكانة معتمدة في خزنة الأدب. وقد طالت عملية فصل الدراسة عن الإبداع غير أنها من بداية القرن السادس عشر وما يليه وفرت البيئة الملائمة لمولد مفهوم "الأدب" وهكذا فإننا نصل إلى الانقسام الكامل الذى شهده القرن التاسع عشر ما بين العمل الأدبي، الذى يقوم تقديره على أساس أنه عمل لا عقلاني، وغير قابل للتقليد أو التغيير، ويرقى إلى ما يقرب من مستوى القداسة، وبين المعرفة الأكاديمية التى تعلن التزامها بالسمات المقابلة من موضوعية وجدية وثقة.

غير أن هذا الانقسام الذى بدأ فى القرن السادس عشر لم يحسم إلى حد بعيد، فقد شهدنا عدم وضوح أو غياب الحدود الفاصلة ما بين الخطاب وما وراء الخطاب على نحو ظهرت معه شبهة التعليقات؛ حيث لا يتوقع ظهورها بل إنها ظهرت حتى فى الروايات الخيالية، فقد أبى التفسير أن يحصر فى دور أدنى ففرض نفسه بوصفه أحد سبل الابتكار. فدائماً ما يكون العمل تعليقاً على عمل آخر، ولا يوجد خلاف أنطولوجى ما بين فهم الآخر وتأكيد الذات. وذلك فإن عصر النهضة يؤكد ما أقرته التفكيكية Deconstruction مؤخرًا عبر سبل أخرى، فالمقابلة بين "الأصل" و"المشتق" وبين المادة الأساسية والمادة المكملية، تعتمد على ميتافيزيقا

تفصل ما بين القوى في حين أن هذه القوى على النقيض من ذلك تتفاعل معاً على نحو دائم.

الهوامش

- ١- انظر Gisèle Mathieu-Castellani and Michel Plaisance (ed.), *Les commentaries et la naissance de la critique littéraire, France/Italie (XIV^e-XVI^e siècles)* (Paris: Au Amateurs de Livres, 1990); Lee Patterson and Stephen G. Nichols (ed.), *Commentary as cultural artifact, The south Atlantic quarterly*, 91, 4 (1992); Jean Céard, 'Les transformations du genre du commentaire', in *L'automne de la Renaissance*, ed. Jean Lafond and André Segmann (Paris: Vrin, 1981), pp. 101-15.
- ٢- انظر Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Ecriture*, 4 vols. (Paris: Aubier, 1959-64).
- ٣- انظر Jean Seznec, *The survival of the pagan gods: the mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art* (New York: Harper Torchbooks, 1961); Ann Moss, *Poetry and fable: studies in mythological narrative in sixteenth-century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).
- ٤- انظر Edgar Wind, *Pagan mysteries in the Renaissance* (Harmondsworth: Penguin Books, 1967); D. P. Walker, *The ancient theology: studies in Christian Platonism from the fifteenth to the eighteenth century* (London: Duckworth, 1972); Frances A. Yates, *The occult philosophy in the Elizabethan age* (London: Routledge & Kegan Paul, 1979).
- ٥- انظر Anthony Grafton, *Joseph Scaliger: a study in the history of classical scholarship*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1983-93).
- ٦- انظر Anthony Grafton, 'Renaissance readers and ancient texts: comments on some commentaries', *Renaissance Quarterly* 38, 4 (1985), 615-49.
- ٧- انظر Guy Bédouelle, *Lefèvre d'Étaples et l'intelligence des Écritures* (Geneva: Droz, 1967); de Lubac, *Exégèse médiévale*, vol. IV; Terence Cave, *The*

cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance (Oxford: Clarendon Press, 1979).

٨- انظر Michel Jeanneret, "Commentary on fiction, fiction as commentary", The south Atlantic quarterly 91, 4 (1992), 909-28.

٩- انظر Glyn P. Norton, The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents (Geneva: Droz, 1984).

١٠- انظر André Tournon, Montaigne, la glose et l'essai (Lyons: Presses Universitaires de Lyon, 1983).

(٣)

الإنجيلية وإيرازموس

مارجورى أورورك بويل

رسمت سمعة إيرازموس Erasmus ليصبح أول الإنسانيين من ذوى الاتجاهات الإنجيلية فى عام ١٥١٦ عند نشره لنسخة يونانية من العهد الجديد، مصحوبة بترجمتها اللاتينية، وقد كان The Complutensian Polyglot Bible الأول من نوعه فى ميدان طباعة الكتاب المقدس على الرغم من أنه لم ينشر حتى عام ١٥٢٠ لعدم توافر ترخيص بذلك، وقد اتسمت بتحررها من التقيد بالمبادئ واضطلع بها بعض فقهاء اللغة المتمكنين ذوى الاتجاه الدينى، الذين سخروا مهاراتهم اللغوية فى خدمة العقيدة المسيحية القويمة ونسخة "النص الشعبى للكتاب المقدس" Vulgate، وقد نالت نسخة إيرازموس هذه رضا البابا ليو العاشر Leo X Pope واحتلت المكانة التى تستحقها مطبوعات يوهان فروبين Johann Froben، فضلا عن احتفاء القراء المتخصصين. وكان لورينزو فاللا Lorenzo Valla قد افتتح مجال الدراسات اللغوية بتصحيحه نسخة "النص الشعبى للكتاب المقدس" Vulgate، أما إيرازموس فقد فاق كل من سبقه فى نقد النصوص اليونانية؛ إذ أخرج النص الذى قدر له أن يشغل دارسى العهد الجديد حتى القرن التاسع عشر^(١).

ويصر إيرازموس فى التمهيد المنهجى الذى صدر به عمله على حتمية تقديم النصوص الدينية على نحو صحيح لأن عالم اللاهوت يُشتق اسمه من الوحي الإلهي لا من آراء البشر^(٢).

وقد اتخذ إيرازموس من تقديمه للمعلومات ذات الصلة بمصادر اللاهوت هدفًا رئيسيًا يواجهه من خلاله الإسكولائية التأملية التى سادت وتضاربت حولها الآراء، وفى أثناء عرضه للخطوط العريضة لمنهجه قدم إيرازموس من خلال تجميع وترتيب نسخ من العهد الجديد باليونانية ما عدّه النص الأصلي، وعلى الرغم من فحصه الواسع النطاق للمخطوطات فإنه لم يعتمد بصفة منظمة إلا على عدد قليل منها، لم تكن بأفضلها مثلما أوضحت الدراسات الحديثة غير أن إيرازموس مضى قدمًا فتخطى مرحلة الاعتماد على مخطوطات العهد الجديد بأن ضمّ مقتطفات من كتابات آباء الكنيسة الأوائل بوصفها مصادر للنصوص المقدسة. وقد التزم إيرازموس بالمنهجية فى تحديده للكلمات المتشابهة نطقًا وهجاء المختلفة معنى، وكذلك للإضافات المحرّفة والتغيرات المعتمدة، وقد ابتكر إيرازموس مبدأ القراءة المدققة harder reading، وارتاد مجال الاستدلال بل والتخمين عند إعادة النص إلى حالته الأولى. وقد عُنِيَ بأن تكون ترجمته دقيقة وسهلة العبارة وقائمة على المصطلحات اللاتينية. وقد صحح نسخة "النص الشعبى للكتاب المقدس" Vulgate من نواحى وضوح المعنى والأسلوب والنحو. كما حاول من خلال هذه الترجمة أن يحفظ مكانة اللغة الكلاسيكية ويحترم بساطة العبارة الرسولية فى الوقت نفسه. وقد جاهد إيرازموس فى حواشيه كى يشرح أو يوضح عبارات أعىى القراء فهمها لما يكتنفها من غموض وذلك دون أن يحيد عن معنى النص وقد اعتمد على آراء آباء الكنيسة مسلطًا الضوء على أكثر من ستمائة عبارة أضاف إليها المزيد فى الطباعات التالية^(٣).

وقد ظهر في الطبعة الثانية (١٥١٩) التغيير الذي وضع الأساس لاتجاه إرازموس الإنساني، فقد بشر تصحيحه لكلمة واحدة بقيام مجتمع مسيحي. وقد كانت الكلمة هي logos التي تعني "حديث" كما تعني "منهج" وتشير إلى يسوع المسيح في إنجيل يوحنا (الإصحاح الأول: الآية الأولى) وقد جاءت نسخة "النص الشعبي للكتاب المقدس" Vulgate على هذا النحو In the beginning was the word [في البدء كانت الكلمة]. غير أن إرازموس من منطلق الأدلة التاريخية والحجج اللغوية والممارسات الطقوسية ترجمها In the beginning was the conversation [في البدء كان الحوار]^(٤). وقد أقر إرازموس أن كلمة Discourse [خطاب] قد نفى بالفرض تمام الوفاء، غير أنه رفض كلمة oratio لعدم ملاءمتها للتجسد الإلهي في شخص يسوع المسيح وذلك لتأنيثها^(٥)، غير أن مهاجمي إرازموس وجهوا نقدهم لاختيار إرازموس لكلمة sermo؛ وذلك بهدف إقامة معارضتهم على أساس كنسي ولحشد السلطة المدنية واستعداد العامة ضده فوجيوا ضدها اتهامًا بتغيير التراث بل وتصحيح الإنجيل، وذلك على الرغم من أن كلمة sermo وردت في أقدم المصادر واستخدم واضعو الأناجيل logos وليس verbum، وعلى الرغم من زيف مزاعمهم فقد أدرك نقاد إرازموس على نحو صحيح أهمية ذلك التغيير^(٦).

وقد حوّل إرازموس في دفاعه فقه اللغة إلى منهج لاهوتي وذلك بأن أورد حجة مؤداها أن المعنى الأساسي لـverbum بوصفها كلمة أو قول مختصر وفعل لا تبقى بمعنى logos بوصفها "حديث"، ولذلك فإن logos إذا ما ترجمت إلى اللاتينية فإنها عادة ما تترجم sermo وليس verbum؛ كي تؤدي المعنى على نحو صحيح ومتسق مع السياق^(٧). وتكمن أهمية التغيير الذي أجراه إرازموس في أن الكلمة النموذجية هي السيد المسيح "فهو يدعى [الحديث] sermo؛ لأن الله الذي يسمو على الوسائل العقلية المتاحة لنا لفهمه رغب في أن يعرفنا بنفسه من خلاله. فمن خلال النطق الخالد لهذا الحديث خلق الله الكون وأسكن فيه الملائكة والبشر فكان ندمًا

بديعاً يستطيع من خلاله أن يوحى بذاته فى شعور مخلوقاته. وقد تحدث الله مرة أخرى على نحو أوضح وأقرب عند تجسده فى الابن. غير أن هذا الحديث الصادر عن عقل الأب فى حالة غير مجسدة وامتداد أبدى يسمو على الخبرة البشرية، كما أن هذا الحديث بوصفه عملية طوعية صادرة عن الطبيعة الإلهية يختلف من حيث بلاغته عما يصدره البشر من أصوات^(٨).

غير أن الحديث الإلهي جاء مماثلاً للحديث البشرى لأن الابن لم يقدم قولاً مقتضياً وإنما كان وسيطاً للوحى يتصف بالكفاية والإفاضة، فاللغة الضافية تعد "قضية إلهية"^(٩) حتى بين البشر. ولذلك فإن السيد المسيح بوصفه وحياً يمثل حديثاً لا كلمة، فلم يعد يُقدَّم على مستوى التجريد مثلما هو الحال فى "النص الشعبى للكتاب المقدس" Vulgate منبث الصلة من سياق الخطاب ومتلقيه، وقد جاء مفهوم إيرازموس للسيد المسيح بوصفه الخطاب الكامل للأب؛ ليميز عن العقيدة التقليدية عن الكلمة، لأن ما يتحدث به الرب يكون من خلال الابن". وهناك سابقة موحية فى جملة واحدة وردت عند أول عالم لاهوت مسيحي ألا وهو إيرينيوس Irenaeus، غير أن الترجمة إلى verbum جاءت غير محققة للمعنى. وبما أن الخطاب اللاهوتى استهدف محاكاة المسيح بوصفه الحديث، فإن التغيير الذى أحدثه إيرازموس ترك أثره فى نهاية الأمر على الثقافة البلاغية لا النحوية. فمثلما قدمت حركة التصوير على الأيقونات فى العصور السالفة تماثيل للسيد المسيح تحاكي تماثيل الخطباء الكلاسيكيين، فإن إيرازموس اتخذ من البلاغة مهنة فائقة لأنها الدور الذى يقوم به الرب ليعلم بصوت البشر دروس الحكمة^(١٠).

وعلى الرغم من أن المعرفة النحوية لا تكون عالماً للاهوت فإن الجهل بها لا يجرد عالم اللاهوت من صفته^(١١). ولذلك فقد صحح إيرازموس الإهمال الإسكولائى للنحو وعدم استخدامه فى مواقعه الصحيحة وذلك بتوصيته بتحصيل ثقافة كلاسيكية

ثلاثية اللغة وتأكيد على فائدتها وتحلل المفردات جانباً رئيسياً من عملية التعلم^(١٢). فكتيلاً ما يعتمد فهم أسرار النصوص الدينية المقدسة على معرفة طبيعية الأشياء الموصوفة^(١٣). وتتسم المعرفة بالازدواجية: معرفة الأشياء ومعرفة الكلمات؛ فالكلمة إشارة للواقع "فالأشياء إنما تتضح لنا من خلال الإشارات الصوتية"^(١٤). وتعد ترجمة النصوص الدينية المقدسة وتفسيرها مهمة نحوية تتطلب علماً واسعاً لا وحياً إلهياً^(١٥). وقد كان الإسكولانيون عندما يفخرون بجهلهم باللغة يدعون التوصل إلى الواقع المجرد عن طريق الحدس، غير أنهم اعتمدوا أسلوباً سوفسطائياً لتناولهم المتناقض لأقسام الكلام^(١٦). أما فى النظام الثلاثى للنحو فإن النحو يجب أن يكون له السبق على المنطق، فمعرفة اللغة تمثل أساساً أفضل للحقيقة اللاهوتية. وينبغى أن يتدرب علماء اللاهوت منذ نعومة أظفارهم على الحديث الواضح والدقيق من خلال الذاكرة والمحاكاة^(١٧).

وعلى الرغم من أن الحديث صدر عن غريزة المحاكاة الحيوانية، فقد أظهر علو الإنسانية على الحيوانية عندما تناول بالعرض سمو الروح، فعن طريق الحديث يكشف الإنسان عن الصورة الإلهية وكونها فى جسده، فالحديث علامة الفهم وانعكاس للشخصية وسمة الفضيلة. فقد حاكى خلق الإنسان على صورة الإله ومنحه الوحي من خلال الحديث التوليد الخالد والتجسد الوقتى للكلمة كما يجرى بذلك الخطاب الأبوى القائل "إن العقل عند الإنسان هو المقابل لتوليد الأب الابن من ذاته" sermo على المستوى الإلهى، كما أن الحديث لدى الإنسان oratio فى صدره عن الروح يقابل مولد الابن من الأب فمتما كانت هبة الحديث [الابن] الممنوحة للإنسان وسيطاً ما بين الرب والإنسان؛ لذلك فإن هبة الحديث للبشر كانت وسيطاً بينهم وبين ربهم، فالكلمة النموذجية التى تشبه الرب وتكشفه على نحو تام قد حُفرت فى روح الإنسان ووجدت تعبيراً فى حديثه. فعندما يتحدث الإنسان صدقاً فإنه يعبر عن التشابه الإلهى برابطة النبوة، فيكرر فى النظام الوقتى حديث الابن الخالد. ولذلك فإن الحديث الذى

يخلو من الكذب والادعاء يقارب ما بين التعبير الإنسانى والأصل الروحى لهذا التعبير فى الكلمة logos التى كشفت عن أصلها فى الأب المتحدث على صورة كاملة، وهكذا تكون اللغة السليمة محاكاة للمسيح، وقد أنحى إرازموس باللائمة على الإسكولائية واصفا إياها بالبربرية والطفولية لوقوفها ضد الإنسان أو لافتقادها للنضج؛ إذ إنَّها فشلت فى محاكاة التوليد والخلق الإلبيين^(١٨).

وقد كانت صورة أوغسطين Augustine للمناغة الإلهية تمثل نموذجاً بارزاً للنصوص الدينية المقدسة^(١٩)، ولذلك فإنَّ دور عالم اللاهوت فى الإسكولائية وهو ما توصل إليه إرازموس من خلال تأملاته^(٢٠)، أصبح الارتقاء بالصورة لمستوى الفكرة من خلال الجدل. وعلى الرغم من أنَّ إرازموس أقر بالمناغة الإلهية لتتناسب وحال الطفولة البشرية، فإنَّه حث على مرورها بمرحلة النضج لترقى إلى السمو الجدير لها^(٢١)، ولا تكون وسيلة الارتقاء فلسفية بل بلاغية تتمثل فى فهم الحكمة عن طريق الحديث لا العقل، ليصل إلى منتهاه من خلال محاكاة المؤلفين الفصحاء، سواء أكانوا من الكتاب الكلاسيين أم من آباء الكنيسة فلم تكن المحاكاة تقليداً بل تبارياً يفوق أسلوب المعلمين، وذلك بإضفاء الجمال الأصلى متناغماً مع الحياة المعاصرة، وقد رأى إرازموس رأياً مخالفاً لأتباع شيشرون Ciceronians الذين أعادوا استخدام المعجم الكلاسيكى، ويذهب هذا الرأى إلى أنَّ البلاغة المسيحية تقتضى اختيار المفردات على أساس من اللباقة؛ أى مراعاة الكلام لمقتضى الحال وكذلك مراعاة المتلقى، وكذلك رأى إرازموس أنَّ المعنى هو الآخر يخضع للسياق الأمر الذى يتطلب مراعاة المؤلف بأسره من حيث هو عبارات وليس مجرد كلمات^(٢٢)، وأنَّ النطق السليم والهجاء الصحيح يجب أن يعززا من تقديم الكلمة المناسبة التى تنقل الواقع^(٢٣).

فالسيد المسيح بوصفه مُخلَّص البشرية جدُّ الحديث بكشفه عن الواقع غير المرئى وبإضافته معان جديدة على الواقع المعروف ويقول إرازموس: تخلق الأشياء جميعاً من جديد فى المسيح وتخضع المفردات لتحول كامل^(٢٤)، فمبتلماً أعاد إرازموس

رؤية الخلق بوصفه حديثاً Speech فإنه أعاده ثانية من خلال الحديث speech فقد وضع النظام النحوي فى خدمة البلاغة وأهل الجمهورية أو المواطنين، ويقول إيرازموس إن هبة الحديث ^(٢٥) هي أداة التوفيق الأولى فى مجال العلاقات الإنسانية " وقد منحها لنا الخالق كى يعيش الناس بعضهم مع بعض فى ونام ^(٢٦)، أما الخطيب من بنى البشر فإنه عن طريق الإقناع يحاكى المخلص الإلهى فى إحيائه للعقيدة الكلاسية الخاصة بالكلمة المقدسة الشافية therapeutic logos، وقد عزز إيرازموس من قوة اللغة من أجل إجراء تحويل للمجتمع، مثله فى ذلك مثل أهل البلاغة من الكلاسيين ممن اتبعوا Isocrates أسوقراط الذى أعلن أن اللغة هي أداة الحضارة. وقد انتقد إيرازموس بربرية الإسكولانيين لما تسببه من تفتيت وانقسام للمجموع إلى شيع وأحزاب ^(٢٧). وقد تساءل إيرازموس عن المنهج الأنسب لعلم اللاهوت: المنهج الإنسانى أم المنهج الإسكولانى، حيث إننا نجد قى هذا الضرب من الفلسفة الذى يحتل مكانه بحق فى الطبيعية لا فى القياس المنطقى، وفى الحياة لا فى الجدل، وفى الوحي لا المعرفة المتعمقة، وفى التحول لا العقل ^(٢٨).

وقد بشر إيرازموس بمجتمع مسيحي قائم على أساس من النصوص الدينية المقدسة، فالمعمودية تمنح حق المواطنة المشتركة للجميع دون تمييز على أساس من سن أو جنس أو طبقة بحيث تضمهم مهنة اللاهوت ^(٢٩). وكانت الخطابة الحقة تتسم بالبساطة، ولا يفوقها فى هذا سوى نموذج السيد المسيح وقد كان المنهج سهل الاستيعاب للغاية، أضف إلى ذلك أن إيرازموس كشف للدارسين طريقاً مختصراً، فالتقوى والإخلاص أمران جوهران بوصفهما من طبائع البنية وهما يمثلان إيماناً بسيطاً سهل الانقياد لأسرار النصوص الدينية المقدسة، وقد عاد إيرازموس للتفسير من اللغات الأصلية لا الترجمات ونادى بمرجعية آباء الكنيسة، وطبق النظم الدنيوية؛ إذ تنشأ لدى علماء اللاهوت الحاجة لدرجة متوسطة من القدرة على فهم مغزى النص من خلال النحو، بالإضافة إلى الأسلوب الواضح الراقى. ومن بين قواعد الهرمنوطيقا

التي وضعها، نصح إيرازموس بأخذ تنويعات الحديث في الاعتبار - فلا يقتصر الأمر على ما قيل وإنما يمتد للمخاطب والمعجم المستخدم وزمن الاستخدام ومناسبتها - وسياق النص السابق واللاحق. وقد أوصى إيرازموس بتجميع النصوص ومقارنتها بهدف تفسير ما غمض من أقوال. وقد استخدمت الحكاية الرمزية Allegory للكشف عن المعنى الخفي للنصوص المقدسة، مثلما استخدمت للتعامل مع الجسد السر، فالحكاية الرمزية تعد إذن وسيلة تعليم إلهية، فقد استخدمها السيد المسيح في أمثاله بهدف تنشيط الكسل العقلي فيتحول الجهد المبذول للفهم للذة الفهم^(٣٠)، كما أثبتت الحكايات الرمزية كفايتها في تليبيتها لحاجات القراء المختلفة من خلال تعدد معانيها^(٣١).

كان لزاماً إذا أن يصبح علم اللاهوت حديثاً تحويلياً يحول الأفراد إلى المسيح فمن أجل تحويل البشر لزم أن تسلط الأضواء على السيد المسيح بوصفه نموذجاً للغة paradigm of language ويقول إيرازموس "إن المجال الخاص لعلماء اللاهوت يتمثل في شرح النصوص المقدسة شرحاً حكيماً وتفسير العقائد التي جاءت بها على ضوء الإيمان لا القضايا التافهة، وتقديم خطاب عضوي لا عقلي" وقد تخيل إيرازموس صورة المسيح كمجال مكتمل sighting (scopus) في مركز عدد من الدوائر المتداخلة التي تمثل الطبقات الاجتماعية^(٣٢) فالمسيح هو النقطة المرجعية التي يقاس عليها جميع الحجج المختلفة المشتقة من موضوعات النصوص المقدسة بغرض التحريض وجلاء المعنى وهو في ذلك مثله مثل أي قاعدة عامة متفق على صحتها، وهو أيضاً المبدأ في سعته وتخصيصه الذي يتيح لعالم اللاهوت أن يبتكر بلاغته. وقد قابل إيرازموس ما بين بساطة الكلمة Logos وثرثرة الإسكولائية، وما بين سلام الكلمة وتشرنم الإسكولائية؛ ففي مثل هذا التوتر ما بين الوحدة والتعدد رغب إيرازموس أن تحوى بساطة النظر المخلص للنصوص الحكمة الكاملة في مجموعها^(٣٣).

ويرى إيرازموس أنَّ كفاية السيد المسيح جعلت من علم اللاهوت أمراً فائق السهولة ومتاحاً للجميع^(٢٤) وقد أوضحت النصوص المقدسة الصورة الحية لعقله على نحو يمثل حضوراً كاملاً يفوق ظهوره كطيف خيال^(٢٥) ولذلك فإن قارئ الكتاب المقدس في القرن السادس عشر يرى الله على نحو يفوق ما رآه موسى في الشجيرة المشتعلة^(٢٦)، فالنص حضور حق وقد ربطت النصوص المقدسة ما بين شؤون البشر والمتطلبات الاجتماعية من تعليم ونظام حكم؛ فكان لبلاغتها مغزى وغرض. فالحوار المسيحي الشائع يُستق منها وكذلك غناء الفلاح في عمله والنساج أمام أنواله، والمسافر الذي يبغى الترويح عن نفسه من عناء السفر. وإن صح أن قلة من الناس يتعمقون فإن التقوى في متناول الجميع بل إن إيرازموس ذهب إلى القول على نحو لا يخلو من جرأة إنه "لا يوجد ما يمنع أحد من أن يكون عالماً لللاهوت"^(٢٧) وقد وضع إيرازموس مثله الإنسانية في شكل حوارى يجرى في دار رمزية بين مجموعة من العامة يجتمعون حول تفسير الكتاب المقدس ثم يتفرقون إلى ديارهم ليقوموا بأعمال الخير الرسولية^(٢٨). لقد كان حديث البشر وسيطاً جمع هؤلاء مثلاً كان السيد المسيح الكلمة ليس كلمة واحدة وإنما حديث كامل للمتلقين.

غير أن إيرازموس انتابه الاتزعاج عندما انتشرت أنباء خلاقه العلمي حول ترجمته sermo ف سحب دعوته التي سمح بها للجميع باحتراف اللاهوت وقصر دراسته على المتعلمين^(٢٩). وهكذا لم تجد إنسانية Humanism إيرازموس ما يقلقها سوى الآراء الإنجيلية القوية للوثر Luther واعتراض له باعتباره يربط ما بين انتشار دعواه وزرع بذور الشقاق. فمن الناحية الشكلية ألقي خلاهما الضوء على قضية من قضايا العقيدة المتمثلة في صلة الإرادة بالنعمة الإلهية، غير أن هذا الخلاف تضمن على نحو أساسى قضايا ثقافية خاصة باللغة والمنهج، وقد قام إيرازموس، منطلقاً في حججه من موقف كلاسي، يعتمد على مقارنة النصوص الدينية بتأليف عمل هجائى على أساس جنلى، وقد تطابق خياره مع شكله المعرفى [الشيرونى لا الديكارتى] (Ciceronian not Cartesian) في

المسائل الخلافية. وقد أبطل لوثر حجج إيرازموس بأكملها بأن وضع رده عليها في القالب القضائي منطقاً من النظرية المعرفية الرواقية المنافسة كي يدين البلاغة ذاتها كمنهج لاهوتي^(٤٠).

وقد أعاد لوثر تعريف المعيار اللغوي لينتقل من بلاغة الإنسانين إلى الحديث العادى أو إجماع الاستخدام العام، وقد حرص لوثر مثله في ذلك مثل إيرازموس على المعنى الصحيح غير أن ثقافته كانت نحوية خالصة فلم يتخذ من وسائل الإقناع الخاصة بالبلاغة معياراً وإنما اتجه لقواعد النحو الثابتة؛ ليجعلها هذا المعيار ويقوم لوثر هرمونوطيقا الكتاب المقدس بمعيارين: النعمة الإلهية والنحو. ويعد المعيار الداخلى هبة الروح القدس الفريدة التى من خلالها يتم للمعنى الواضح للنص الموجه إلى المسحيين باكتساب المؤمنين به. أمّا المعيار الخارجى فهو من مكونات الطبيعة العالمية التى يتاح من خلالها للعقل أن يفهم المعنى الواضح للنص فى ذاته. وقد تمثل هذا المعيار فى الاستخدام العادى للحديث الذى يجرى معبراً عن معرفة قطرية، وهو المعيار الذى أرسى الاسمية nominalism قواعده فى منطقها المضاد للإسكولائية. وقد اتجهت دعوة لوثر إلى تقديم نصوص دينية واضحة حيث "الكلمات تتسم بالبساطة وكذلك المعانى" وبما أن النصوص الدينية قد خلت من أى تناقض "فلا تنشأ الحاجة للتفسير الذى يستهدف حل الصعوبات" فقد كانت هرمونوطيقة لوثر مضادة للهرمونوطيقا: فلم تكن تفسيراً خاصاً للنصوص الدينية حسب تصور العقيدة البروتستانتية وهو المفهوم الذى شاع على خطاه، بل كان امتناعاً عن تفسير هذه النصوص المقدسة^(٤١). وعلى الرغم من أن لوثر مثله مثل إيرازموس شجع العامة بادئ الأمر على قراءة الكتاب المقدس، فإِنَّه ما لبث أن تراجع تحت وطأة القلق المتزايد من إساءة تفسير العامة لما يقرعون؛ ليضع الأسئلة والأجوبة Catechisms التى تحقق الأمان. وقد سمح لوثر لهذه الأسئلة وأجوبتها أن تكون أداة نشر العقيدة الرسمية لكنائس الدولة، وأن تغرس العقيدة الصحيحة فى العامة عن طريق حفظها وترديدها، وعلى الرغم من أن التعليم المدرسى

الذى تصحبه القدرة على القراءة والكتابة قد انتشر انتشارًا واسعًا، فإن الكتاب المقدس نادرًا ما استخدم بين الكتب المقررة، وبالتالي لم يكن هناك صلة سببية ما بين إصلاح لوثر الدينى وانتشار قراءة الكتاب المقدس بين العامة. فقد كان الروحانيون spiritualists هم الذين يحبزون القراءة الشخصية للكتاب المقدس وتكوين الآراء الخاصة حوله. وقد أدان لوثر ذلك الأمر ووصفه بالهرطقة. غير أن برنامجهم القائم على الأسئلة والأجوبة أقر ضمناً بوجود اللبس فى الكتاب المقدس^(١٦).

وقد عارض لوثر بشدة من حيث مبدأ ذلك اللبس عن طريق عقيدته الأساسية القائلة بـ"وضوح" النصوص المقدسة، ولذلك فقد أدان التفسير الرمزي إلا إذا تعدت لغة النص أو واقعه على أحد أسس الإيمان، الأمر الذى يجعل من ذلك الضرب من التفسير وسيلة ضرورية توفر مخرجًا. وقد أعلن لوثر حجته التى لا تقهر المتمثلة فى أنه "يجب أن يظل استخدام المفردات فى مجال الإشارات الطبيعية إلا إذا بدا عكس هذا"، ولذلك فإن المفسر ينبغي عليه دائماً "أن يلتزم بالإشارات البسيطة والواضحة والطبيعية للكلمات التى يحفظها النحو وعادات الحديث التى أوجدها الخالق فى الإنسان، ويرى لوثر أن انتهاك هذه القاعدة يقلل من شأن الكتاب المقدس بحيث يمكن أن يتسبب الجدل الفاسد حول صورة بيانية فى استبعاد أساس من الأسس الإيمانية، الأمر الذى يؤدى لاتعدام اليقين. وقد جاء إصرار لوثر على المعنى الحرفى للنص على ضوء الاستخدام الشائع كنتيجة لمطلبه المعرفى "اليقين الكامل كأساس لإرساء قواعد الضمانر" ولذلك فيتعين على علماء اللاهوت أن يقبلوا "اللسان اللاتينى العالمى" الذى يُعرف على أساس "المعنى النحوى الواضح". وقد أدان لوثر الاستجابة الكلاسيكية للمتلقى وهى السمة المميزة لتفسير إيرازموس لأسلوب المسيح التعليمى، واصفاً إياها بالخطورة والتلويث فقد كان لوثر يرى أنه يجب الحفاظ على "تقاء القوة" للنصوص الدينية دون تفسير، وهو التفسير الذى وصفه صراحة بالمخلفات البشرية فالتفسير يجلب الفوضى بينما يحقق النص الرضوح، أما مؤلفات

لوثر عن الكتاب المقدس فإنها لم تعدو أكثر من مجرد ملاحظة والتسجيل ونقل المعاني بأسلوب المحاكاة *mimesis* الحرفية^(٤٣).

وعلى الرغم من نظرة لوثر للنحو بوصفه أكثر العلوم إفادة لعلم اللاهوت، فإنَّ النحو اختراع بشري، يقتصر دوره على كشف المعنى الحرفي للكتاب المقدس ليقدمه في صورة مفهومة لعقول البشر أجمعين. فلا يمكن للنحو أن يكشف عن المعنى الروحي مثلما يكشف عن المفهوم العقلي للمؤمنين؛ فالنحو لا يصلح مقدمة للتقوى مثلما هو الحال في إنسانية إيرازموس، إذ إن لاهوت لوثر يفصل فصلاً تاماً ما بين عالم الطبيعة وعالم الغيب. وقد اختلف إيرازموس ولوثر حول تعريف النحو: من حيث هو استخدام للمتعمقين في العلم الخيالي والمعنى الحرفي، وفي وضعه كنظام مقدس أم دنيوي، وفي وظيفته كمكون من مكونات اللاهوت أم كعلم مساعد له^(٤٤)، وكذلك اختلف إيرازموس ولوثر فيما يتخلى النحو، وذلك في مجال البلاغة: فهل اللاهوت خطاب يدعو أم يأمر، وبينما تبني إيرازموس ثقافة البلاغة فقد رفضها لوثر. وقد أثر المترجمون من حركة الإصلاح الديني *protestant* الذين نقلوا الكتاب المقدس إلى اللغات العامية وضح "الكلمة" الأمرة^(٤٥)، غير أنَّ مجلس ترنت *Council of Trent* عاد وصرح بترجمة "النص الشعبي للكتاب المقدس" *Vulgate* للاستخدام الكاثوليكي^(٤٦) واضحاً بذلك نهاية الترجمة النموذجية لكلمة *sermo*، ومعها المثال الإنساني لإيرازموس. ومع ذلك فلم يستطع مجلس ترنت أن يضع حدّاً للمنهج الإنساني الذي أسس الدراسات النقدية الحديثة^(٤٧).

الهوامش

- 1-Lorenzo Valla, *Collatio Novi Testamenti*, ed. A. Perosa (Florence: Sansoni, 1970); *Biblia Complutense*, 6 vols. (Alcalá: Arnão Guillen de Brocar, 1514-17); Erasmus ويشار إليها لاحقاً (ed.), *Novum Testamentum*, in *Opera omnia*, ed. J. LeClerc (LB), 10 tomes in 11 vols. (Leiden: Petrus Vander Aa, 1703-6), vol. " بالاختصار VI. وانظر Jerry H. Bentley, *Humanists and holy writ: New Testament scholarship in the Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1983); Erika Rummel, *Erasmus' annotations on the New Testament: from philologist to theologian* (Toronto: University of Toronto Press, 1986).
- 2- *Ratio verae theologiae*, in *Ausgewählte Werke*, ed. H. Holborn with A. Holborn ويشار إليها لاحقاً بالاختصار (H) (Munich: C. H. Beck, 1964), p. 305. EE, 12 vols. " ويشار إليها لاحقاً Erasmus, *Opus epistolarum*, ed. P. S. Allen et al. ٣- (Oxford: Clarendon Press, 1906-58), vol. III, pp. 380-1. Bentley, *Humanists and holy writ*, pp. 112-98.
- 4- Erasmus, *Novum Testamentum* 336A-338A; *Annotationes in Novum Testamentum*, LB, vol. VI, 335A-337C.
- 5- Erasmus, *Annotationes* 335C.
- 6- Marjorie O'Rourke Boyle, *Erasmus on language and method in theology* (Toronto: University of Toronto Press, 1971), pp. 3-31.
- 7- Erasmus, *Annotationes*, 355A-C; *Apologia de 'In principio erat sermo'*, LB, vol. IX, 113B,E,F, 114A, 121D, 122D.
- 8- Erasmus, *Paraphrasis in evangelium Joannis*, LB, vol. VII, 499B-F.
- 9- Erasmus, *De duplici copia verborum ac rerum*, LB, vol. I, 3B.
- 10- Erasmus, *Annotationes* 335C; Boyle, *Erasmus on language*, pp.24-6.
- 11- Erasmus, EE, vol. II, p. 325.

- 12- Erasmus, *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione dialogues*, ed. M. ASD) (Amsterdam: " ويشار إليها لاحقاً بالاختصار North Holland, 1971), vol. 1-4, p. 43.
- 13- Erasmus, *Ratio verae theologiae*, p. 185.
- 14- Erasmus, *De ratione studii*, ed. J. C. Margolin, ASD, vol. 1-2, p. 113.
- 15- Erasums, EE, vol. I, p. 410
- 16- Erasmus, *De ratione studii*, p. 113
- 17- Erasmus, *De pueris instituendis*, ed. J. C. Margolin, ASD, vol. 1-2, pp. 70, 48, 49, 66
- 18- Erasmus, *Lingua*, ed. J. H. Boyle, *Erasmus on language*, pp. 48, 39-44, Waszink, ASD, vol. IV-1A, p. 93.
- 19- Augustine, *In evangelium Iohannis tractatus CXXXIV* 7.23, ed. R. Willems (Turnhout: Brepols, 1954), pp. 80-1.
- 20- Erasmus, *Hyperaspistes diatribae-adversus servvm arbitrium Martini Lutheri*, LB, vol. X, 1495D.
- 21- Erasmus, *Enchiridion militis christiani*, H, p. 34.
- 22- Erasmus, *Dialogus cui titulus, Cicernonianus, De optimo dicendi genere*, ed. P. Mensard, ASD, vol. 1-2, esp. pp. 636-48, 650, 656.
- 23- Erasums, *De recta ... pronuntiatione*
- 24- Erasmus, *Enchiridion*, p. 96.
- 25- Erasmus, *Querela pacis*, ed. O. Herding, ASD, vol. IV-2, p. 63.
- 26- Erasmus, *Linuga*, p. 43.
- 27- Boyle, *Erasmus on language*, pp. 47-8, 53-5.
- 28- Erasmus, *Paraclesis*, H, pp. 144-5.
- ٢٩- المرجع السابق.
- 30- Erasmus, *Ratio verae theolgiae*, pp. 280, 179-80, 181, 182, 196-7, 284, 260, 262.
- 31- Erasmus, *Paraclesis*, pp. 141-2.
- 32- Erasmus, *Ratio verae theolgiae*, pp. 180, 193, 202.

- 33- Boyle, *Erasmus on language*, pp. 92-5.
- 34- Erasmus, EE, vol. III, p. 364.
- 35- Erasmus, *Paraclesis*, p. 149.
- 36- Erasmus, *Ratio verae theologiae*, p. 179
- 37- Erasmus, *Paraclesis*, pp. 242. 145.
- 38- Erasmus, 'Convivium religiosum;', in *Colloquia*, ed. L.E. Halkin, F. Beirlaire, R. Hoven, et al., ASD, vol. 1-3, pp. 231-66.
- 39- Boyle, *Erasmus on language*, pp. 5-8.
- 40- Marjorie O'Rourke Boyle, *Rhetoric and reform: Erasmus' civil dispute with Luther* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983).
- 41- Marjorie O'Rourke Boyle, 'The chimera and the spirit: Luther's grammar of the will,' in *The Martin Luther quincennial*, ed. G. Dünhaupt (Detroit: Wayne State University Press for Michigan Germanic Studies, 1985), pp. 23-4.
- عمل لوثر بعنوان *Luther, De Servo arbitrio*, in *Luthers Werke in Auswahl*, ed. O. Clemen, 6 vols. (Berlin: Walter de Gruyter, 1960), vol. IV, p. 229.
- 42- Richard Gawthrop and Gerald Strauss, 'Protestantism and literacy in early modern Germany,' *Past and present* 104 (1984), 31-43.
- 43- Boyle, 'The Chimera and the spirit', pp. 25-6. Luther, *De servo arbitrio*, pp. 195, 248; *Rationis Latomianue confutatio*, in D. Martin Luthers Werke, 58 vols. (Weimar: H. Bohlau, 1883-), vol. VIII, pp. 91, 119, 103.
- 44- Boyle, 'The chimera and the spirit', p. 27
- ٤٥- استخدم ثيودور دي بيز Théodore de Bèze في ترجمته اللاتينية *Biblia Sacra* كلمة *sermo* مقتفياً في ذلك أثر جون كالفين John Calvin, *Commentarius in evangelium loannis*, in *Opera quae supersunt omnia*, ed. E. Reuss et al., *Corpus reformatourum* 75 (Brunswick: C. A. Schwetschke, 1863-1900), vol. XLVII, cols. 1-3.
- 46- *Concilium tridentinum*, ed. Socetas Goerresiana, 2nd edn, 13vols. (Freiburg: Herder, 1961), vol. V, pp. 91-2.

٤٧- فيما يتصل بمصير المنهج التاريخي لإيرازموس، انظر Bruce Mansfield, *Phoenix of his age: interpretations of Erasmus c. 1550-1750* (Toronto: University of Toronto Press, 1979); Mansfield, *Man on his own: interpretations of Erasmus c. 1750-1920* (Toronto: University of Toronto Press, 1992).

(٤)

تمثل "فن الشعر لأرسطو" فى إيطاليا فى القرن السادس عشر

دانييل يافيتش

كان أدباء القرن السادس عشر الإيطاليين أول من نشروا الفكرة القائلة بأن فن الشعر لأرسطو نص يحتل موقعًا مركزيًا وراثيًا فى النظرية الشعرية القديمة، وقد تمثل أحد الأساليب التى اتبعوها فى دمج صلة التناغم وعقدها ما بين عمل أرسطو النقدى وفن الشعر لهوراس، وهو النص الذى احتفت به أوروبا الغربية دونما انقطاع نسبيًا بوصفه خلاصة الفن الشعرى القديم. ويدافع فنسنتسو ماجى (مادبيوس) Vincenzo Maggi (Madius) عن الرأى القائل بأن رسالة هوراس إلى بيسوس Pisos تفيض من تبع فن الشعر لأرسطو. وواقع الأمر أن ماجى ألحق تعليقًا على عمل هوراس بالذى أعده من تعليق على فن الشعر لأرسطو حتى يكشف ما قام به هوراس من "المحاكاة الذكية والخفية" لعمل الفيلسوف الإغريقى. وبالتالي فإن هذه الصلة قد قصد من وراثتها توحيد رأيين مرجعيين فى الشعر، على قدر كبير من الاختلاف، ومن ثم منحهما سلطة أكبر.

ولقد كانت رؤية أرسطو للقصيدة الشعرية على أساس من متطلباتها الشكلية الداخلية أو الجوهرية رأياً لا يعتقه إلا الأقلية فى العالم القديم، فقد قيم معظم النقاد القدامى (ومن بينهم هوراس) قيمة العمل الشعرى وأثره على أساس من مقاييس خارجية تعود إلى الصدق والإخلاص، وليس من منطلق الدرجة التى يسهم من

خلالها الشعر في تحقيق ما رأى أرسطو أنه شكل الشعر الخاص ووظيفته. أضف إلى ذلك أن الاتجاه البلاغي لهؤلاء النقاد جعلهم مشغولين مسبقًا بالشروط التي يفرضها المستمعون، وليس كما انشغل أرسطو بتركيب البنى المتماسكة التي تبعث عواطف محددة لما تتمتع به من خصائص داخلية وموضوعية.^(١) ولعل هذا يفسر لم جرى إهمال مؤلف أرسطو في العصر القديم. ووفقًا لما أشار إليه د. أ. راسل D. A. Russell فإن تأثير أرسطو فيما يتصل بالموضوعات ذات الطابع الأدبي نتجت على نحو كامل تقريبًا من مؤلفه "البلاغة" Rhetoric^(٢). ويبدو أن نيوتولوموس أوف باريام Neoptolemus of Parium كان أحد المصادر الهيلينية الوسيطة التي انتقلت من خلالها الأفكار الأرسطية التي قد تكون قد شاعت عندئذ إلى هوراس. ومع ذلك فإن الدارسين المحدثين (مع كامل الاحترام لماجي ومن تبعه ممن قاموا بعملية الدمج) لم يتمكنوا من إثبات استخدام هوراس لمؤلف أرسطو في عمله النقدي بل إنهم كشفوا عن عدم توافق النظريتين.

وقد تأكد في العصور الوسطى الوضع الهامشي الذي احتله عمل أرسطو النقدي في الفترة المتأخرة من عهد القدماء. فقد قبلت ترجمة ويليام أوف موربك William of Moerbeke الدقيقة إلى اللاتينية بتجاهل تام، غير أن انكسار الضوء على هذا العمل تجسّد في التعليق الوسيط على فن الشعر Middle Commentary on the Poetics لابن رشد Averroes، من ترجمة هرمان الألمانية Hermann the German في ١٢٥٦. فقد حوّل تفسير أرسطو للمأساة بوصفها فن المديح (وهدفها الحث على الفضائل)، وللمهابة بوصفها فن اللوم (وهدفها توبيخ الرذائل) إلى عمل يتفق بقدر أكثر من اليسر مع المفاهيم القائمة حول الأساليب البلاغية والأغراض الأخلاقية للشعر. وواقع الأمر أن إعادة تقديم نظرية أرسطو الشعرية في إطار أخلاقي بلاغي، الأمر الذي أثرت هذه النظرية به على المفاهيم السائدة للشعر في القرن السادس عشر، كان دافعًا لنشر تعليق ابن رشد على فن الشعر لأرسطو وإعادة

طباعته واستقراره جنبًا إلى جنب مع الترجمة اللاتينية لنص أرسطو لمترجمه جيورجيو فاللا Giorgio Valla (وهي أول ترجمة تنشر)، وطبعة ألدن Aldine للأصل اليوناني سنة ١٥٠٨^(٢).

ومع استعادة اللغة اليونانية خلال القرن الخامس عشر وبث الحيوية في النصوص اليونانية الأصلية، لم يعد الإيطاليون يعتمدون على انكسار أضواء القرون الوسطى على عمل أرسطو. فقد تم نقل مخطوطات نص أرسطو اليوناني ولاقت انتشارًا وخضعت للدراسة في إيطاليا بحلول سبعينيات القرن الخامس عشر. ومع ثمانينيات القرن أو بعد ذلك بقليل أشار أنجلو بوليتسيانو Angelo Poliziano إلى فن الشعر في محاضراته بالجامعة، وكذلك إرمولارو باربارو Ermolao Barbaro من قبله. وواقع الأمر أن بوليتسيانو وضع يده على بعض آراء أرسطو عن المحاكاة في تأملاته حول الملهاة في بداية تعليقه على أندريا^(٤) Andria لتيرانس Terence. ولكن على الرغم من توافر النص اليوناني، وفي نهاية المطاف توافر ترجمة جيورجيو فاللا اللاتينية في سنة ١٤٩٨ (وهي ترجمة ناقصة ولا يعتد بها كثيرًا)، فإن الأدلة تشير إلى أن نظرية أرسطو لا تحمل قيمة أو ارتباط له وزنه لقرائها. ومن الأمور الدالة نجد أن القدر الأكبر الذي يدين به عمل جيورجيو فاللا للنقد عن الشعر De poetica (والمخصص أغلبه للأوزان الشعرية) هو لفن النحو لدايوميديس Diomedes Ars grammatica وليس لعمل أرسطو الذي استشهد به فاللا في مناسبات محدودة وأغلبها استشهادات تدور حول آرائه عن أصول الدراما.^(٥) وحتى بعد أن نشر ألدوس Aldus النص اليوناني في سنة ١٥٠٨ (كجزء من مجموعة تحمل عنوان Rhetores graeci!) فإنها لم تترك إلا أقل تأثير. ولا شك أن فن الشعر لأرسطو لم ينجح جانبًا ولم يلقَ تجاهلاً كاملاً في إيطاليا مثل ما كان الحال في أنحاء أخرى من أوروبا ويشير خوان لويس فيف Juan Luis Vives في هذا الصدد إلى ما لا يعد رأيًا منفردًا، وذلك في معرض كتابه De disciplinis (١٥٣٦): "إنه عمل لا يثمر ثمارًا طيبة في

الأغلب الأعم، إذ إنه مستغرق بأكمله في ملاحظة القصائد القديمة، وفي تلك الأمور الدقيقة التي يبدو فيها أهل اليونان في أعلى درجات الخبث وانعدام الكفاءة. غير أن الاهتمام بعمل أرسطو النقدي بدأ ينمو ما إن اكتسب الإيطاليون معرفة أفضل بالمأسى الإغريقية. ولا يعد من قبيل المصادفة أن يترجم أليساندرو دى باتسى Alessandro de' Pazzi، وهو أول من قدم ترجمة لاتينية يعتمد عليها نسبياً لفن الشعر (وضعها في ١٥٢٤، ونشرها في ١٥٣٦)، مسرحيات سوفوكليس Sophocles ويوريبيديز Euripides.

وقد ساعدت ترجمة باتسى على سهولة الحصول على نص أرسطو ولكنها لم تسهم في تقديمه بقدر كبير من الوضوح، ويشير جيوفامباتيستا جيرالدى سينتيو Giovambattista Giralaldi Cintio في إهدائه لمأساته الأولى (1541) Orbecche (ونناقش فيما يلى استخدامه لفن الشعر) إلى غموض النص وصعوبته لمن قرأه من معاصريه. ويكتب جيرالدى متجاوزاً غموض أرسطو الذى يمثل سمة من سمات عمله أن العمل "يظل محيراً ومعتمداً بحيث يبذل القارئ جهداً كبيراً لفهم تعريف المأساة"^(١). ولقد كانت هذه هى اللحظة التى ظهر عندها أول تفسير ممتد لفن الشعر وتفتح محاضرات Bortolomeo Lombardi عن فن الشعر فى بادوا فى ١٤٥١، وهى المحاضرات التى أكملها Vincenzo Maggi (الذى كان يلقى محاضرات هو أيضاً عن النص فى فيرارا فى ١٥٤٣) سلسلة من التفسيرات وإعادة ترجمة قام بها أساتذة متخصصون فى دراسة الفلسفة الأرسطية فى بادوا. ويظهر شروح Explicationes لفرانشيسكو روبرتيللو Francesco Robortello فى عام ١٥٤٨، وهو أول تعليق يتم نشره، فإن دفعة من الاهتمام الحقيقى بفن الشعر لأرسطو أصبحت واقعاً ملموساً. وقد جاءت ترجمة برناردو سيجنى Bernardo Segni الإيطالية لعمل أرسطو النقدي فى عام ١٥٤٩ فى إثر تعليق روبرتيللو، وتبع ذلك سلسلة من التعليقات المنافسة التى تشير إلى تمثّل نظرية أرسطو والإسهام فى ميدانها فى النصف الثانى من القرن

السادس عشر: فهناك شروح للومباردي وماجى فى ١٥٥٠م، وتعليقات Commentarii بيترو فيتورى Pietro Vettori فى ١٥٦٠م، والتعليق الإيطالى لكاستلفرتو Castelveto فى ١٥٧٠م.^(٧) كما تنعكس الأهمية المرجعية التى بدأ فن الشعر يكتسبها فى الجدل الأدبى فى منتصف القرن، فنجد ذلك على سبيل المثال فى عمل أغفل اسم كاتبه هو Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo والمنشور فى لوكا فى ١٥٥٠م. وقد أطلق هذا الجدل ضد مؤلف سبرون سبروني Canace، Sperone Speroni (وضعه مؤلفه فى عام ١٥٤٢م)، لعدم التزامه بقواعد المأساة التى وصفها أرسطو، سلسلة من الصراعات الأدبية الإيطالية فى النصف الثانى من القرن السادس عشر حيث دار الجدل الرئيسى حول مدى الالتزام بالقواعد التى وردت فى كتاب فن الشعر.^(٨)

وعلى الرغم من أن قيمة كتاب فن الشعر لأرسطو ومرجعيته، وهما السمتان اللتان بدأ هذا العمل ينعم بهما، يتصلان بحقيقة أن منهج أرسطو وأساليبه تتوافق والاتجاهات الجديدة لبعض النقاد والكُتّاب الإيطاليين. فقد نشأ مع ذلك جهد ملحوظ لاستيعاب رأى أرسطو فى الشعر فى المفاهيم السائدة عن هذا الفن. وقد تطلب ذلك تقليص أو مجرد تجاهل الفوارق ما بين الاهتمامات الأخلاقية البلاغية المسبقة، التى صيغت نظرية الشعر بصيغتها فى منتصف القرن، فى صلتها بالاهتمامات المختلفة التى أولاها أرسطو للجوانب الشكلية والداخلية للقصيدة. وقد تمثل أحد الأساليب فى دمج توجيهات أرسطو مع توجيهات هوراس فى مؤلفه فن الشعر، وهو العمل الذى لم يزل المصدر الرئيسى للتظهير الشعرى فى هذا العصر. وكما أثبت فاينبرج Weinberg وآخرون، أدى هذا الدمج إلى الإضرار بوحدة فن الشعر لأرسطو حيث جرى عزل الجوانب الوصفية للمأساة، فضلا عن بعض المفاهيم مثل الوحدة والاحتمال، هى مفاهيم جمع بينها أرسطو، وذلك كى توازى جوانب مختلفة من عمل هوراس النقدى الذى نظمته شعرا، وقد نتج عن ذلك أن فقدت النصوص الأرسطية

معانيها الأصلية.^(١) وقد تركت التوجهات البلاغية لمن قاموا بعملية الدمج، وقد كان مهمهم الأول فيما يتعلق بصلة القصيدة وأثرها على المستمعين - أثارها على تفسيرااتهم للمفاهيم الأرسطية، كما سهلت من جهودهم في إحلال التصالح مع قواعد هوراس. فعلى سبيل المثال، عدّل المفسرون من دعوة أرسطو لقيام الاحتمالات ما بين الأحداث [eikos]، وهو مفهوم يتصل بالترتيب المنطقي ووضوح الحبكة، فقدموه على أنه أحد متطلبات مشابهة الواقع verisimilitude، وهى فكرة تتصل بالعلاقة ما بين الشاعر ومعتقدات مستمعيه. ونرى الجهود المبكرة للتوصل إلى أوجه التوازي ما بين هوراس وأرسطو، بادية ميكزاً فى مؤلف فرانثسكو بيديمونتي Francesco Pedemonte، بعنوان *Ecphrasis in Horatii Flacci Artem poeticam* (١٥٤٦) حيث تعقد الصلة بين ما يدعو إليه أرسطو من احتمال ومقالة هوراس 'إن الرواية الخيالية التى ترمى إلى إثارة اللذة يجب أن تكون قريبة الصلة بالحقبة (Ars Poetica 338). وعندما يستقيض روبرتالو فى شرحه لمفاهيم أرسطو عن المحتمل والضرورى، فإنه هو الآخر يساوى ما بين الاحتمال ومشابهة الواقع "Secundum verisimile الذى يربطها لما يتطلبه فى المقام الأول من اكتساب ثقة الجمهور."^(١٠) فإذا ما أردنا أن نحرقى العدالة فى نظرتنا لمعلقى القرن السادس عشر، فإن ما أراده أرسطو بمبدأ الاحتمال لم يكن مقطوع الصلة تماماً بالأفكار البلاغية التى تدور حول ما يجوز وما يحتمل التصديق، ومن المميز أنه أراد لعنصر الاحتمال هذا أن ينطبق أساساً على المنطق الخاص ببنية الحبكة وترابطها، ولقد كان ذلك المعنى الأول الذى غفل عنه المعلقون.

وقد جرى على نحو مماثل تعديل المكونات الكيفية الأربعة للمأساة: muthos، lexis، dianoiā، ethos (وهى: الحبكة والمحاكاة والفكر والتعبير الشعري) كى تتسق والاتجاه البلاغى أو التعليمى. فعلى سبيل المثال نجد أن الـ Ethos الذى يستخدمه أرسطو بمعناه الفنى فى الفصل الخامس عشر (1450b.8-10) ويشير إلى نوع

الاختيار الذي يقوم به الفرد (وهو الاختيار الذي يؤمله أن يكون رجلاً أو امرأة أو عبداً صالحاً) يترجمه معلقو القرن السادس عشر بكلمة "الأخلاق" اللاتينية (costume) و (mores) الإيطالية، ولذلك فإن المصطلح يكتسب معنى "سمات الشخصية" من عمر وجنس وجنسية وطبع. أى أن (costume/mores) أصبحت أقرب في معناها إلى ethos كما وردت في مؤلف "البلاغة" لأرسطو ((3.7.1408a25-29) منها لاستخدامها كعنصر من عناصر المأساة حيث تشير دائماً إلى الاختيار. فإذا ما أخذنا في اعتبارنا فضلاً عن ذلك رغبة معظم المعلقين أن يروا في "فن الشعر" ما يؤيد مفهومهم للشعر بوصفه وسيلة للتأديب الأخلاقي، فإننا نجدهم قد أثبتوا أن أرسطو يشاركهم رأيهم القائل بأن الشعر يخدم الغرض الأخلاقي من خلال الكشف عن الشخصية. ولذلك يرتبط ethos برسم الأنماط الأخلاقية النموذجية^(١١) ونتيجة لذلك اتجه المعلقون لتأكيد اهتمام أرسطو برسم الشخصية وفقاً لمفاهيم يقبلها الجميع فيما يتصل بالسلوك الأخلاقي أو الـ harmotton وهو ثنائي المعايير الأربعة التي يطالب أرسطو بتوافرها في الـ Ethos (at 54a22). وحتى كاستلغرتو الذي عارض بعناد الفكرة القائلة إن أرسطو دعا لتقديم الشخصيات النموذجية، اعتبر مصداقية الشخصيات على درجة كبرى من الأهمية وخصص نقاشاً مطولاً للالتزام بالـ convenevolezza (وهي ترجمته لـ harmotton) وخاصة في تقديم شخصيات النساء^(١٢).

وقد قدم مفهوم التطهر (كاتاريسيس) لهؤلاء الذين يرغبون في الوصول إلى وظيفة أخلاقية في نظرة أرسطو للشعر مجالاً واسعاً. وخاصة وأن أرسطو ترك هذا المفهوم نهياً للتفسير. ويبدى ستيفن هالبول ملاحظة فيما يتعلق بتعريف القرن السادس عشر للتطهر.

سواء اتجه الاهتمام إلى اكتساب القوة أو استحضار المقاومة في وجه ضربات القدر، كما هو الحال عند روبرتلو، أو إلى تقديم المأساة لدرس أخلاقي يستقر في

وعى المتلقى، كما هو الحال عند سنجي Segni وجيرالدي Giralaldi، أو إلى الشفقة والفرح بوصفهما وسيلة تساعدنا في اجتذاب مشاعر أخرى تتسم بالخطر (الغضب، الشهوة، الطمع، ... إلخ) مثل ما هو الحال عند ماجي وآخرين ففى كل هذه الحالات يبرز أثر مباشر وواضح تترتب عليه نتائج على نحو لم يكن لأحد أن يتصور أصله فيما قصد إليه أرسطو^(١٣).

وقد أفاد مفهوم التطهر فى تأكيد أنه بالنسبة لأرسطو كما هو بالنسبة لكثير من القراء فى القرن السادس عشر، فإن هدف الشعر يتمثل فى حث قرائه لسلوك أو لعدم سلوك مسلماً بعيته. ومع ذلك فإن صبب فن الشعر فى قالب القراءات المعنية بالتطهر قد لقى معالجة مبالغاً فيها على يدى برنارد فاينبرج Bernard Weinberg وغيره من مؤرخى الأدب. وواقع الأمر أن ما يطلق عليه تشويه نظرية أرسطو بحيث تتسق والنظرية الشعرية الأخلاقية البلاغية السائدة واعتبار هذا التشويه أكثر السمات المميزة لاستقبال نظرية أرسطو فى العهد المتأخر من عصر النهضة يُسببان إلى الأثر الذى خلفه كتاب فاينبرج History of Literary Criticism in the Italian Renaissance ومن وجهة النظر المقارنة، فإن تجديدات النظرية فى العهد المتأخر من عصر النهضة لم يلقَ إلا اهتماماً ضئيلاً، وهى التجديدات التى صاحبت تمثل كتاب فن الشعر. وتتمثل أهم هذه التطورات فيما أضافه كُتّاب القرن السادس عشر ومنظروه على نظرية أرسطو فى المسألة بهدف استكمال التعريف بها وتمييز الأنواع الشعرية ذات الصلة. وقد انتفخوا على أن هذا النظام الشامل للأجناس الأدبية قد سبق ووضع أرسطو تصوراً له، بينما كانوا هم أول من أبدعه فى واقع الأمر. وقد اكتسب مؤلف أرسطو انتشاراً ومرجعية فى العقود الوسطى من القرن السادس عشر، وذلك لأن منهجه واتجاهه كانا متسابين تماماً للحاجة الجديدة لفهم الشعر على أساس شكل الأجناس المختلفة ووظائفها.

ويضلل سبنيجارن^(١٤) Spingarn وفاينبرج Weinberg قراءهما فيما كتبا عن تاريخ عصر النهضة الإيطالى بالإشارة إلى تأكيدهما أن تنظير الإيطاليين حول

الأنواع الأدبية والذي ظهر في العقود الوسطى من القرن السادس عشر يعود مباشرة إلى استعادة كتاب فن الشعر لأرسطو وتفسيره. غير أن هناك من الأسباب القوية ما يدعو للاعتقاد أن الحاجة الجديدة لتصنيف الشعر وتعريف أنواعه هي التي أدت لهذا الاهتمام غير المسبوق بفن الشعر. ولقد كان رأى فاينبرج القائل بأن تطوير نظرية النوع الأدبي (أو النظرية الشعرية بأسرها) هو نفسه تاريخ استعادة أرسطو مؤثرا على نحو خاص. فقد عزز المفهوم الخاطي بأن نظريات الأجناس الأدبية ورسم الحدود لها صاحبتا دائما، وأن جهود القرن السادس عشر لتعريف الأنواع المختلفة وتأمّل الأنواع المختلفة كان استمرارا لتقليد وليس تطورا جديدا، كما هو في حقيقة الأمر.

ولقد كان لعمل أرسطو أثر واضح وفي بعض الأحيان حاسم على نظرية الجنس الأدبي في بداياتها المبكرة، غير أن ذلك لا يعنى أن كتاب فن الشعر يعود إليه الفضل في تكوين هذه النظرية، إذا لا يجب أن يغيب عن أذهاننا أن كتاب فن الشعر لا يمثل النظرية المنتظمة للجنس الأدبي التي أسقطها معلقو والقرن السادس عشر ومفسروه تدريجيا عليه. فأرسطو يقدم بعض العناصر لبناء نظرية لتصنيف الأجناس الأدبية، غير أن تلك النظرية المنتظمة لم يُنشأ بنفسه قط. وتذكرنا الدراسات الحديثة لفن الشعر أنه عدا تحليل أرسطو للمأساة، فإن عمله لا يحوى إلا أقل القليل من التنظير الخاص بالأجناس الأدبية فضلا عن ضالة هذا القدر من التنظير.^(١٥) فإذا كانت النظرة السائدة لنص أرسطو منذ منتصف القرن السادس عشر ترى فيه نظرية للأجناس الأدبية أكثر شمولاً، فإن ذلك يعود إلى رغبة المفسرين الأوائل في قراءة نظام متطور كامل في النص اليوناني، وهو ما لم يقدمه أرسطو أو في تطوير تحليل شامل للأجناس التقليدية من النص، وقد استُخدمت مقدمة أرسطو في صدر كتابه فيما قاله عن تميز الأنواع المختلفة للمحاكاة من خلال وسائلها وأهدافها، وأشكالها، وما قدمه من نقاش مختصر حول الأهداف والأشكال، بوصفها جدولا للأجناس تحتل فيها المأساة

والملمحة والملمحة مواقع بارزة، ولكنها يمكنها أن تستوعب أيضا أجناسا تجاهلها أرسطو ولم تكن معروفة له.

ولننظر على سبيل المثال لتصنيف أرسطو لأشكال التقديم في بداية الفصل الثالث (48a20)، ويحفظ ريتشارد يانكو في ترجمته درجة من تعقيد الأصل:

ونجد أيضا أن هناك وجهًا آخر للاختلاف بين هذه [الأنواع] يتمثل في الأسلوب الذي من خلاله نستطيع أن نقدم هذه الأمور؛ إذ يمكن استخدام الوسائط نفسها لتقديم أشياء بعينها سواء (١) بالرواية، إما (أ) باستخدام ضمير الغائب كما فعل هوميروس، أو (ب) أن نستمر في استخدام ضمير المتكلم ولا نبذله، أو (٢) بتقديم الجميع في أفعالهم أو أنشطتهم^(١٦).

وليس واضحًا ما إذا كان التصنيف الذي وضعه أرسطو ثنائيًا أم ثلاثيًا، غير أنه منذ البداية المتمثلة في تعليق روبرتلو في عام ١٥٤٨م، أصبح التصنيف الثلاثي أي ظهور ثلاثة أشكال للمحاكاة: الشكل المسرحي، والشكل الروائي، والشكل الذي يزاوج ما بين الاثنين، هو التصنيف السائد بين مفسري القرن التاسع عشر. كما افترض روبرتلو أن النمط الروائي الخالص ممثل في إيقاع الديثيرامب (قصائد الحماسة والعواطف الجياشة)، على الرغم من أن أرسطو لم يذكر شيئًا البتة عن هذا اللون من الإيقاع الشعري في تلك السطور أو فيما يليها. وقد نتجت إساءة قراءة نص أرسطو - التي عارضها ماجي بقوله إن أرسطو تجاهل الديثيرامب - من أن روبرتلو ومن جاء بعده من المفسرين اتخذوا من ملاحظات أرسطو المختصرة ما يعزز ملاحظات أفلاطون في السفر الثالث من الجمهورية عن الاختلاف ما بين diegesis والمحاكاة.^(١٧) ولم يمنع اختلاف أفلاطون في توجهاته وأرائه روبرتلو من دمج الرأيين خاصة وأنه افترض أن أرسطو دأب على أن ينسب لنفسه أفكار أستاذه الكبير. وقد قدم أفلاطون الديثيرامب بوصفه مثالًا للـ diegesis الخالص عندما صنف المحاكاة

إلى ثلاثة أنواع. ولذلك فإن روبرتللو يفترض أن الشكل الروائى الخالص الذى لم يذكره أرسطو يشير إلى الديثيرامب.^(١٨) وتنتم عبارات أرسطو فى كثير من الأحيان بالعمومية، أو عدم اللجوء للتصريح المباشر، أو اللجوء إلى الحذف على نحو يُحتمل معه ويُقصد به إدراج معانٍ من الواضح أن هذه العبارات لا تعنيها. ففى العبارات الواردة فى الفصل الثالث، والمذكورة أعلاه، بلغ النص درجة من اللبس تسمح بقراءته كجانب من جهد أولى لإقامة جدول للأجناس يسمح باستيعاب الأنواع المختلفة من الشعر التى أبدعها شعراء اليونان، فى حين أنه يبدو أن أرسطو قصد إلى توضيح بؤرة بحثه فى المحاكاة الخاصة بالفعل الإنسانى. ومن المؤكد أن أرسطو يقدم بالفعل فى الفصول الثلاثة الأولى عناصر لبناء نظرية أجناس أكثر شمولاً. غير أن الحاجة تنشأ لتمييز ما قاله أرسطو فى هذه الفصول فى اختلافه عن هذا الضرب من التنظيم الذى فرضه القراء الإيطاليون فى عصر النهضة المتأخر عليها.

وقد أبدى هؤلاء القراء احترامهم لتحليل أرسطو للجوانب النوعية للمأساة وهى أربعة جوانب من ستة جرت مناقشتها فى الفصول من السادس إلى العشرين: الحبكة وبناء الشخصيات والفكر والمعجم بوصفها وسيلة لتعريف السمات الأساسية للجنس الأدبى، وقاموا بتوظيفها فى أغراضهم لتعريف الأجناس التى تجاهلها أرسطو أو مر عليها مروراً عابراً. وقد كانت الملهاة أول الأجناس الأدبية التى تعرضت لهذا النوع من التحليل. فكما يذكرنا معلقو القرن السادس عشر مراراً وتكراراً، فإن أرسطو لم يترك تعريفاً ذا بال للملهاة، أو أنه قدمه وفاء بوعده فى بداية الفصل السادس ثم ضاع بعد ذلك. كل هذا لم يمنع روبرتللو Robertello أو جيرالدى Giraldi أو تريسينو Trissino أو ريتشويونى Riccoboni الذى جاء من بعدهم من أن يقدموا توقعاتهم، كل بأسلوب مغاير، لما تصوروا أنه التعريف الأرسطى الكامل المحتمل. وقد ألحق روبرتللو القواعد التى وضعها للملهاة، وهى أولى المحاولات التى نشرت لإعادة بناء التعريف الأرسطى (فى ١٥٤٨)، ألحقها بتعليقه على فن الشعر يصحبها

"شروح" مشابهة عن الهجاء وشعر الحكمة والمرثى.^(١١) وبينما اعتمد روبرتللو فى بعض الأحيان على بعض الأفكار العامة عن الملهاة المستقاة من مؤلف دوناتوس De comoedia الملهاة Donatus وبعض المصادر القديمة الأخرى، فإن الاختلاف الرئيسى بين القواعد التى وضعها للملهاة وما ذكر عنها من قبل فى التعليقات التى تدور حول كتابات تيرانس Terence يكمن فى التحليل الذى قدمه للجوانب النوعية للملهاة، والذى يعد نقلا فى قالب مختصر لتحليل أرسطو لحبكة المأساة وشخصياتها وفكرها ومعجمها (أما ملاحظات روبرتللو عن الجانب النوعى الخامس، ألا وهو المنظر، وهو ما لم يذكره أرسطو، فقد استقاه من فيتروفيوس Vitruvius). وبالمقارنة بنقاط الاختلاف المختصرة بين المأساة والملهاة مما وضعه النحاة القدماء، فإن هذا الاستخدام لتحليل أرسطو النوعى سمح بقدر أكبر من المقارنة المنهجية بين الجنسيتين، وقد بدا ذلك واضحا فى دراسات روبرتللو عن الاختلافات التى تتخذها الحبكة والشخصيات والمعجم فى الملهاة عند مقارنتها بالمأساة. أضف إلى ذلك أن الأولوية والخصوصية التى أولاهما روبرتللو فى تحليله لحبكة الملهاة، متأثرا فى ذلك بتقديم أرسطو عنصر الحبكة على ما عداه، قد بدأ بالفعل فى تقديم المغزى الخاص بالآليات الداخلية للملهاة ومن ثم تقديم شكلها الذى تتميز به والذى لا نجده فى المناقشات السابقة عن الملهاة التى اعتمدت على كتابات تيرانس^(١٢).

ويُعد الـ trattatelo الذى وضعه روبرتللو عن الكوميديا مثالا لأسلوب يوضح كيف يمكن لتحليل أرسطو النوعى للتراجيدى أن يمتد ليستخدم فى تعريف الأجناس الأدبية التى تجاهلها أرسطو سواء التقليدية منها أم الحديثة. ولذلك فإننا نشهد إرساء قواعد جديدة الأجناس الجديدة مثل الـ romanzo والـ novella فى الفترة ما بين خمسينيات وسبعينيات القرن السادس عشر، فضلا عن قواعد الأجناس التقليدية التى لم يلق أرسطو لها بالا مثل الحوار.^(١٣) وحتى إذا راجعنا الصورة التى قدمها أرسطو للملحمة بوصفها الجنس الأدبى الآخر الذى قدم له تعريفا فى فن الشعر إلى جانب

تعريفه للتراجيديا، فإن مفسرى القرن السادس عشر قاموا باستكمال تلك الصورة، فالفضل يُنسب إليهم لتطوير مادة الفصلين الثالث والعشرين والرابع والعشرين (راجع نظرية الملحمة الإحصائية في هذا المجلد)، وقد ساد الاعتقاد فيما بعد أن هذين الفصلين القصيرين يشكلان نظرية مكتملة للملحمة.

وتعكس عملية وضع قواعد أنواع الشعر القديم والجديد حاجة ملحّة لرسم خريطة الخطاب الشعري وإخضاعها للتنظيم. وقد اكتسب كتاب فن الشعر لأرسطو، كما أشرنا من قبل، درجة غير مسبقة من الأهمية وذلك تحديداً لأنّ منهج الكتاب واتجاهه يناسبان على نحو بارز الحاجة الجديدة لتعريف الشعر من حيث أجناسه المتعددة ووظائفه وأوجه الاختلاف بين هذه الحقائق. غير أنّ القيمة الجديدة التي اكتسبها عمل أرسطو تعود أيضاً إلى حاجات ثقافية أخرى ساعد على تحقيقها، يتمثل إحداها في الحاجة للانفصال عن إلغاء ما يمكن الإشارة إليه بنظرية الشعر التي تتمركز حول المؤلف الفطحل والنابعة عن المذهب الإنساني لعصر النهضة. فإذا ما أخذنا في الاعتبار مركزية المحاكاة في النظرية الشعرية الإنسانية في القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، فإنّ الأجناس الشعرية المختلفة كانت عادة ما تُعرّف من حيث صلتها بالمؤلفين القدامى، الذين يعدون الممارسين البارزين وتعد أعمالهم النماذج المثلى لهذه الأجناس. وعادة ما كان يُطلب من المؤلفين الذين يطمحون لكتابة ملحمة شعرية أو كوميديا أو أى جنس شعري معترف به أن يحاكوا مؤلفاً أو اثنين من المؤلفين الفطاحل في هذا النوع أو ذاك. وقد كان يكفي ذكر اسم المؤلف ذائع الصيت في مجاله للإشارة إلى قواعد الجنس الأدبي الذي يمثلته، فيذكر اسم فيرجيل في مجال الملحمة، وتيرانس في الكوميديا، وهوراس في الهجاء.

وقد وسعت قواعد الأجناس الأدبية التي ظهرت في منتصف القرن السادس عشر على نحو واضح من التحديد الضيق لفنون الشعر وذلك بصياغة قواعد لا تعتمد على مثل واحد لمؤلف فطحل، بل تعتمد على الممارسة في مجال هذا الجنس الأدبي

عبر الزمن. ولا يعني ذلك أن الفنون الخاصة بأجناس بعينها لم تعد تستلهم ممارسات الفطاحل، وإنما اتجهت للإشارة لعدة مؤلفين والإشارة إلى أعمالهم لتقديم أمثلة لسمات خاصة لأحد الأجناس الأدبية وليس للجنس الأدبي عامة.

ويوضح العمل الرائد لجيرالدي سينتو G.B. Giraldis Cintio والمعنؤن *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (والمنشور في ١٥٥٤، ويعود تأليفه إلى ما قبل ذلك في ١٥٤٣) توضيحاً ضافياً كيف أدى إرساء القواعد هذا إلى التوسيع من مجال الأدب الرسمي الذي قام على أساس من نظرية المحاكاة الشعرية، وكما يشير العنوان فإن جيرالدي يؤسس للكوميديا وكذا التراجيديا، وهو يحاكي أرسطو في منهجه هذا، فيتناول الحكمة والشخصيات والأفكار والمعجم لكل نوع على حدة وعلى نحو متزامن. وفي كثير من الأحيان يبدأ سينتو صياغته لمعايير السمات النوعية للتراجيديا والكوميديا، مكرساً معظم مناقشاته للحكمة، بتقديم قواعد يوصى باتباعها اقتبسها من فن الشعر. غير أن سينتو يضع هذه التوجيهات على نحو منظم لتشمل نماذج من الممارسات اللاحقة لأرسطو، ولا تقتصر على أعمال الرومان بل تتخطاها لأعمال المحدثين، الأمر الذي يوسع في نهاية الأمر من توصيات أرسطو الأصلية. ونلاحظ فيما إرساء جيرالدي من قواعد للتراجيديا بصفة خاصة تعديلاً لمبادئ أرسطو؛ كي تستوعب الحاجات الحديثة وتبرر على نحو خاص ممارسة جيرالدي المسرحية. ولا يتسع المجال لمناقشة هذا التعديل تفصيلاً. غير أن جيرالدي على سبيل المثال يدعو لاستخدام الحكبات المؤلفة بديلاً عن الحكبات التاريخية، ثم يدعي أن أرسطو أيضاً رأى أن الحكبات غير المعروفة تلقى نصيباً أكبر من الرضا وعندئذ يصبح واضحاً أن جيرالدي يراجع ما قاله أرسطو كي يتطابق وحاجته الخاصة.^(٢٢) وقد ألف جيرالدي تسع تراجيديات، وقد تمثلت إحدى إسهاماته المبكرة في مجال المأساة في كتابة تراجيديات مؤلفة الحكبات، فحبات مسرحياته جميعها عدا حكتين من تأليفه. ولعل أهم ما قام به من تجديد يتمثل في

كتابة تراجيديات لها نهايات سعيدة، فقد اختتمت تسع من تراجيدياته بنهايات سعيدة. ولذا فلا عجب أن نجده يوصي بكتابة التراجيديا "a lieto fine" في كتابه *Discurso*. وبينما يقر جيرالدى أن أرسطو على حق في اعتراضه على النهايات السعيدة للتراجيديات؛ لأنها بذلك تخضع لضعف المشاهدين وجهلهم، غير أنه يرى أيضا أن حركات التراجيديات التي تختتم بنهايات سعيدة تنسم على نحو خاص بعامل التعرف الذي يقدره أرسطو فيقول عنه "إن أكثر ما يستحق الإطراء هو الانتقال من الأقدار السيئة إلى السعادة".^(٢٣) وما قاله أرسطو في مجال تقييمه لأنواع التعرف في الفصل السادس عشر من فن الشعر يشير إلى أن أفضل أنواع التعرف هو ما ينبع من الأحداث نفسها، حيث يُنتج العجب والدهشة بأساليب قائمة على الاحتمال، ومثل ذلك مسرحية سوفوكليس أوديب ومسرحية إيفيجينيا [1455a16]. ويكتفى جيرالدى بإيراد مثال لمأساة إيفيجينيا في تاوروس التي تنتهي نهاية سعيدة، ليستنتج أن أرسطو يُعطي من شأن التعرف الذي يحول الأقدار السيئة إلى السعادة.

ومن الواضح أن جيرالدى يسعى لنيل دعم أرسطو، حتى وإن تضمن ذلك قراءة جزئية لفن الشعر؛ لأنه بتقديمه توصيات باختراع الحركات وإيراد النهايات السعيدة على أساس من اتفاقها وتوصيات أرسطو، فإنه يستطيع أن يقدم نظريته المستحدثة وممارسته لكتابة التراجيديا لتبدو أكثر التزامًا بالقواعد السائدة، وقد لاتبّيح قواعد أرسطو الخاصة بالتراجيديا متسعا لتقبل المزيد عند إعادة صياغتها، غير أن من المهم أن نلاحظ تكييف جيرالدى لأفكار أرسطو لتلائم التعديلات الجديدة التي اقترحها لكتابة التراجيديا دون أن يشوه هذه الأفكار يمنعنا من التعرف عليها. أضف إلى ذلك أن فن الشعر احتوى النظرية الوحيدة التي يمكنها أن تقدم الرخصة لجيرالدى فيما قدمه من إرشادات وضعها لتأليف التراجيديا والكوميديا، وذلك لأنها النظرية القديمة الوحيدة التي تقدم قواعد خاصة بالأجناس الأدبية تتخطى القواعد العامة التي

وضعها نص أو نصان سائدان يستعين بهما المحكمون في مجال الآداب ممن عاصروا جيرالدي لنقد كل جنس على حدة.

وعندما وجه أحد هؤلاء النقاد المحافظين نقداً عنيفاً لتراجيديا جيرالدي دايدون Didone لأنها لا تحاكي Oedipus tyrannus التي يفترض أنها نموذج للمأساة التي يفضلها أرسطو، جاء رد جيرالدي في خطاب مؤرخ في عام ١٥٤٣، ومرسل إلى دوق إركول الثاني بفيرارا Duke Ercole II of Ferrara؛ ليشير إلى أن خصمه مخطئ في افتراضه أن القواعد الأرسطية مشتقة من نص أساسي واحد. فعلى الرغم من التقدير البالغ الذي يكنه أرسطو لـ Oedipus tyrannus، فإنه أبدى من التقدير لتراجيديات أخرى على نحو يجعله يذللهم في اعتباره عندما صاغ القواعد والقوانين لتأليف التراجيديا على النحو الأفضل^(١٤)، ويعترف جيرالدي أن مسرحية دايدون تختلف عن Oedipus، غير أنها مثال شرعي للجنس الأدبي فضلا عن تراجيديات يوربيديز Euripides أو الرومان الذين عدلوا هم الآخرون من ممارسات سوفوكليس وغيره من مسرحي اليونان. ويؤكد جيرالدي أن أرسطو نفسه يسمح بتعديل الجنس الأدبي الذي يتطور تبعاً لتغير الذوق^(١٥). وتثير نظرية أرسطو إعجاب الحداثيين من أمثال جيرالدي على وجه خاص لأنها لا تدعو للتقليد الأعمى لـ Oedipus tyrannus، بل إنها تقدم تعريفاً للتراجيديا من العمومية والمرونة بحيث يستوعب التعديلات والتجديدات التي تعد جزءاً لا يتجزأ من التغيرات التاريخية. وما يؤكد جيرالدي في رسالته إلى إركول يؤيده ما ورد في عمله Discorso عن التراجيديا والكوميديا؛ حيث يتمكن من تسجيل تعديلاته الخاصة بالتراجيديا فضلا عن الممارسات المسرحية الجديدة في إطار من إرشادات أرسطو.

وقد بدت قواعد أرسطو ذات الصلة بالجنس الأدبي لا النصوص المحددة متنسعة ومتحررة نسبياً للمؤلفين الذين يسعون لاكتساب الشرعية للأنواع الجديدة المتنوعة من الممارسة الشعرية، على ضوء الشعر اللاتيني الرسمي الذي وضعه المعلمون الإنسانيون. وإن كنا نجد أن المساحة والمرونة اللذين اتسمت بهما قواعد

أرسطو قد وضعت موضع التقدير والاستغلال في خلال المعارك الأدبية الكبرى التي نشبت في إيطاليا في أواخر القرن السادس عشر. فالمعركة التي دارت حول ما إذا كان Orlando furioso لأريوستو Ariosto ملحمة أم رومانس متواضعة المستوى، والمعركة التي دارت حول كوميديا دانتي Dante، والجسد حول وضع التراجيديكوميديا، كلها دارت على نحو أو آخر حول ما إذا امتثلت الإبداعات الشعرية الحديثة لما شاع التصور أنه الضرورات الأرسطية للشعر الرسمي. وقد حرص الجانبان على الاستعانة بمرجعية أرسطو في جميع هذه المناظرات، فمثلما أفاد التصرف في كلمات أرسطو وتعديلها في إفساح المجال للكتابة الحديثة، نجد أن القراءة المشددة والجامدة لقواعد أرسطو أفادت في استبعاد مثل هذه الكتابات. ونظرًا لأن التحيزات الرومانسية وما بعد الرومانسية قد دفعتنا إلى رؤية القواعد الأرسطية الجديدة للفن باعتبارها مكرسة لكبت التجديد الشعري فإننا ضللنا السبيل عندما أكدنا على الاستخدام والوظيفة المقيدة لهذه القواعد. غير أنه من المهم أن نلاحظ بل ونؤكد الأسلوب الناجح لاستعانة المحدثين بأرسطو ليدعم مزاعمهم، ولتبرير التوسيع من الأجناس الأدبية في الأدب الرسمي. وقد تكرر هذا الضرب من التمديد للمعايير الأرسطية والذي جرت مناقشته باختصار في حالة جيرالدي على مدى القرن التالي. ولم يقتصر الأمر على تمديد معايير أرسطو للجنس الأدبي لإفساح المجال أمام التجديدات في ذلك الجنس نفسه، وإنما تعداه لتمديد الجنس الأدبي لإفساح المجال أمام أجناس جديدة. إن استمرارية النظرية الشعرية الأرسطية الحديثة اتصلت اتصالاً وثيقاً بحقيقة أن قواعدنا، وخاصة قواعد الأجناس، سمحت بتعديلات مبتكرة وجرى استيعابها في الذوق الأدبي المتطور.

الهوامش

- ١- فيما يتصل بالفرق ما بين منهج أرسطو الشكلي في الشعر وما انتشر في العالم القديم من منهج "النقد الأخلاقي"، انظر James Coulter, *The literary microcosm: theories of interpretation of the later Neoplatonists* (Leiden: Brill, 1976), esp. pp. 7-19, ولعرض أكثر شمولاً لكتاب فن الشعر لأرسطو في سياق تعليقات عصر النهضة انظر Marga Cottino-Jones's survey essay in the present volume (pp. 566-77).
- ٢- D. A. Russell, *Criticism in antiquity* (Berkeley: University of California Press, 1961), p. 43.
- ٣- يوجد شرح مفيد ونسخة إنجليزية (من المقتطفات) لترجمة هرمان الألماني Hermann the German لعمل ابن رشد 'Middle Commentary' في *Medieval literary theory and criticism c. 1100-1375: the commentary tradition*, ed. A. J. Minnis and A. B. Scott (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1988), pp. 277-313. وقد نُشرت editio princeps لتعليق Averroes في ١٤٨١، وأعيد نشرها في ١٥١٥. وانظر ترجمة Middle Commentary لابن رشد وتحقيقها في Charles Butterworth, *Averroes Middle Commentary on Aristotle's Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1986). أما فيما يتصل بالتأثير المستمر لهذا التعليق على عصر النهضة فانظر Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. I, pp. 352 ff.
- ٤- راجع Angelo Poliziano, *La commedia antica e l' 'Andria' di Terenzio*, ed. R. L. Roselli (Florence: Sansoni, 1973). وفيما يتصل بمعرفة بوليتسيانو بفن الشعر وانتشار النص في نهاية القرن السادس عشر انظر Vittore Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola* (Turin: Einaudi, 1983), pp. 13-15, 32-3.
- ٥- صدر George Valla, *De poetica* بوصفه المجلد الثامن والثلاثين في موسوعته *De expetendis ac fugiendis rebus* والتي نشرت بعد وفاته في فينيسيا في ١٥٠١. راجع في هذا الشأن E. N. Tiegstedt, "Observations on the reception of

Artistotle's Poetics in the Latin West," *Studies in the Renaissance* 15 (1968), 7-

24.

٦- راجع إهداء جيرالدّي لمؤلفه Orbecche في Trattati di poetica e retorica del

Cinquecento, ed. B. Weinberg (Bari: Laterza, 1970), vol. I, p. 411.

٧- راجع وصفاً مفصلاً لاستقبال فن الشعر وشرحه في منتصف القرن في Bernard

Weinberg, A history of literary criticism, vol. I, pp. 349-423.

المختصرة انظر Baxter Hathaway, *Marvels and commonplaces: Renaissance*

Enzo Turolla, literary criticism (New York: Random House, 1968), pp. 9-19

'Aristotele e le "Poetiche" del Cinquecento', in *Dizionario critico della letteratura*

italiana, ed. B. Branca (Turin: UTET, 1974), pp. 133-9.

٨- نُسب Guiditio لفترة طويلة من الزمن لبارتولوميو كافالكانتّي Bartolomeo

Cavalcanti، غير أن كريستينا راوف Christina Roaf قدمت عرضاً مقنعاً ينسبه إلى

جيرالدّي. أنظر عملها "A sixteenth-century anonimo: the author of the Guiditio

sopra la tragedia di Canace e Macareo,' *Italian studies* 14 (1959), 49-74.

٩- انظر Marvin Herrick, *The fusion of Horatian and Aristotelian literary*

Weinberg, A criticism 1531-1555 (Urbana: University of Illinois Press, 1946),

Antonio Garcia Berrio, *history of literary criticism*, vol. I, pp. 111-55;

Formacion de la teoria literaria moderna: la topica horaciana en Europa, 2 vols.

(Madrid: CUPSA, 1977-80), vol. I passim, but esp. pp. 457-89.

١٠- يجد القارئ أن علاقة التوازي هذه متكررة، فيدمج تعليق Francesco Lovisini على

فن الشعر لهوراس (١٥٥٤) ما أورده أرسطو عن الاحتمال، مع promxima veris

ليهوراس. ويسوى روبرتلو ما بين cikos to ومشابهة الواقع في Aristotelis de arte

poetic explicationes (Florence: L. Torrentino, 1548; facs. reprint Munich: W.

Fink, 1968), pp. 86-9, 93.

١١- راجع Kathy Eden, *Poetic and legal fiction in the Aristotelian tradition*

(Princeton: Princeton University Press, 1968), pp. 115ff.

١١- انظر على سبيل المثال كيف أسقطت مناقشة Trissino للـ ethos في Weinberg

Dionysius of (ed.), Trattati di poetica, vol. II, p. 62

Halicarnassus على مصطلح أرسطو.

١٢- راجع مناقشة كاستلفرتو لـ *convenevolezza* في *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. W. Romani, 2 vols. (Bari: Laterza, 1978-9), vol. I [1978], pp. 422-5.

١٣- Stephen Halliwell, *Aristotle's poetics* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986) pp. 300-1. ويمكن الاطلاع على وصف شامل لنظريات آخر القرن السادس عشر فيما يتصل بالـ *catharsis* في Baxter Hathaway, *The age of criticism: the late Renaissance in Italy* (Ithaca: Cornell University Press, 1962), pp. 205-300. وراجع أيضًا ملاحظات T. J. Reiss's عن الـ *catharsis* في *"Renaissance theatre and the theory of tragedy,"* في هذا المجلد.

١٤- Joel E. Spingarn's *Literary criticism in the Renaissance* (New York: وخاصة Macmillan, 1899).

١٥- Thomas Rosenmeyer, "Ancient genre theory: a mirage", *Yearbook of comparative and general literature* 34 (1985), p. 79 راجع تصنيفات أرسطو لأجناس الأدب وما تنسم به من تبسيط. وانظر أيضًا Stephen Halliwell, *Aristotle's poetics*, pp. 254-65.

١٦- Aristotle, *Poetics*, with the *Tractatus coislinianus*, reconstruction of *Poetics* II, and the fragments of the *On poets*, trans. R. Janko (Indianapolis and Cambridge: Hackett, 1987), p. 3.

١٧- انظر Robertello's *Explicationes*, pp. 24-5. وانظر Republic (3.392c and ff.) للتمييز الذي وضعه أفلاطون بين *diegesis* و *mimesis* وحالة ثالثة مختلطة.

١٨- لا تبدو هذه القراءة المغلوطة مهمة حتى يدرك القارئ أنها تمهد للخرافة القائلة بأن أرسطو ميز بين الدراما، والملحمة، والشعر الغنائي، وهي خرافة لا تزال قائمة وواضحة في René Wellek and Austin Warren, *Theory of literature*, 3rd edn (New York: Harcourt, Brace and World, 1956), pp. 227-8.

١٩- حمل هذا العمل عنوان *'Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent'*, وأعيد طبعه مع مقالات قصيرة أخرى في Weinberg (ed). *Trattati di poetica*, vol. I, pp. 516-29. ويجد القارئ القواعد التي وضعها Trissino للكوميديا في القسم السادس من عمله المعنون *Poetica*، وقد أعيد طبعه في. Antonio Weinberg's *Trattati di poetica*, vol. II, p. 57-76. كما أعيد طبع

Weinberg (ed.) vol في Riccoboni's De re comica ex Aristotelis doctrina (1579)

III, pp. 255-76.

٢٠- راجع الموقف المخالف الذي يشير إلى أن القواعد الثابتة التي جمعت من تعليقات القدماء والإنسانيين عن كوميديات تيرانس لم تمهد الطريق لقواعد الكوميديا التي وضعها المنظرون من الأرسطيين الجدد، في Marvin Herrick, *Comic theory in the sixteenth century* (Urbana: University of Illinois Press, 1950).

٢١- أقر جيوفاني باتيستا بينيا باستعارة منهج أرسطو في تحليل الجوانب الوصفية في 1 romanzi (1554)، وهو عمل يعد من أوائل الأعمال التي وضعت القواعد لرومانس القروسية. ويقدم فرانيسكو بونشيانى تعريفاً للـ novella يرتبط بخصائصها من ' Lezione sopra il comporre delle 'favola', 'costume', 'sentenza', 'dizione في (1574) novelle. ويبتكر كارلو سيجونيو جوانب وصفية للحوار ليقدم صورة أرسطية مشروعه في عمله (1562) De dialogo liber.

٢٢- راجع G. B. Giralaldi Cinzio, *Scritti critici*, ed. C. G. Crocetti (Milan: Marzorati, 1973), pp. 177-8.

٢٣- المرجع نفسه، ١٨٣-١٨٤.

٢٤- راجع Weinberg (ed.), *Trattati di poetica*, vol. I, pp. 484-5. ويوجد النص الكامل لـ "Lettera sulla tragedia" وهي ما اختار فاينبرج أن يدعو به رسالة جيرالدي في الدفاع عن عمله Didone صفحات ٤٧٠-٤٨٦.

(٥)

هوراس في القرن السادس عشر: من التعليق إلى النقد

آن موسى

تمثل الدافع الطبيعي الأول للإنسانيين humanist الذين وجهوا اهتمامهم لصياغة نظرية للخطاب a theory of discourse في العودة لنموذج قديم (مثلما هو الحال في كثير من الأمور)، وفيما يتعلق بالشعر كان النموذج الأكثر شمولاً هو فن الشعر Ars poetica لهوراس Horace، الذي وجد فيه الإنسانيون نصاً مرجعياً عن كتابة الشعر يضعونه جنباً إلى جنب مع مقالات البلاغة القديمة لشيرون Cicero والتي اكتشفت مؤخراً، وعلى الرغم من الانتشار واسع النطاق الذي حظى به فن الشعر في المرحلة الأخيرة من القرون الوسطى، فإن هذا العمل دخل عصر الطباعة غير متقل بأغلال الإضافة التي فرضها العصر الوسيط، عدا مجموعتين من الشروح يعود تاريخهما إلى العصور القديمة التي حظى بالاحترام: إحدى المجموعتين حررها بورفيريون Porphyry من القرن الثالث أو القرن الرابع، والأخرى تنسب لأكرو Acro، ويعود تاريخها إلى القرن الخامس. وقد أعيدت طباعتها مراراً وتكراراً، وشكلاً معاً اتجاهاً لقراءة عمل هوراس على أساس من تقديم قواعد يلزم اتباعها. وقد تعددت التعليقات وانتشرت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وقد كانت التعليقات على النصوص هي المجال الأول الذي مارس فيه الدارسون الإنسانيون تطوير أساليبهم في القراءة وتطبيقها ونشرها، وهي الأساليب التي قاموا بالترويج لها ترويجاً

ناجحا. ويترتب على ذلك أنَّ ما حرروه من تعليقات على مؤلف هوراس الذى هو النموذج الحق للنظرية الأدبية، يعد جزءا لا يتجزأ من تاريخ النقد، على الرغم من أنَّ الاستعراض الذى نحن بصدده لا يمكن أن يكون سوى لمحة سريعة على هذه المادة المهمة.

وقد نُشر أول تعليق إنسانى فى فلورنسا عام ١٤٨٢م وكان من وضع كريستوفر لاندينو Chrisotphorus Landinus، والذى استقرت شهرته كمؤلف للتفسير الأفلاطونى الجديد Neoplatonic للإنبياء Aeneid الوارد فى مؤلفه Disputationes Camaldulenses (١٤٨٠). ويكشف نشر لاندينو عن تعليق نحوى وبلاغى للإنبياء (١٤٨٣)، جاء على صورة فحص نقدى وتاريخى للغة فيرجيل Virgil، اتسم بنفس السهولة والبساطة التى ينتقل بها الإنسانىون من معاصريه ما بين أطر التفسير. ويُعدّ تعليقه على هوراس مثالا للتجميع النقدى critical syncretism إلى حد ما. ويمزج لاندينو فى حواشيه على النص "نقل المعنى" بين العبارة المترنة متبعا فى ذلك منهج النحاة والمدخل البلاغى الشامل مستندا بذلك إلى رأى شيشرون القائل بأنَّ الشاعر قريب الشبه بالخطيب، عدا أنَّه يعمل تحت وطأة علم العروض، الأمر الذى يتيح له حرية استكشاف إمكانات اللغة، فإذا ما أنشد شعره فهو يوجهه لمتلقين يمتعون بقدر كبير من الرقى والعلم. ويوضح لاندينو ما ورد ضمنا فى مؤلف هوراس عن التوازى ما بين صياغة الشعر وأساليب البلاغة، ويقدم صلات دقيقة ما بين توصيات هوراس العديدة والأقسام البلاغية للخطاب الرسمى من ابتكار invention وطبيعة disposition وبلاغة elocution. ويربط لاندينو ما بين مبدأ اللياقة أو مراعاة المقال لمقتضى الحال decorum لدى هوراس والسمات التقليدية المميّزة للأساليب البلاغية فى مستوياتها الثلاثة: العليا والوسطى والدنيا، وما يتناسب معها من موضوعات ومفردات وصور بيانية. فالشاعر مثله مثل الخطيب عند شيشرون يعتمد على فنِّ النحو والبلاغة لصياغة كلماته، وعلى الفلسفة لاستجلاب مادته، ويضيف لاندينو

لذلك الاحتفاء المستمد من شيشرون القائل بأن الشعر يُقرأ ولا يُصغى إليه، فإذا ما قُرئ فإنَّ قارعه يتمهل في قراءته ويعيد قراءة بعض سطره كلما رغب في ذلك. والغرض من إعادة القراءة يتمثل في الفهم والاستيعاب، المرتبطين وفقاً للاندنيو باللغة التي ترتبط بدورها بالخيال الذي يحتكره الشعراء وحدهم. ويرى لاندنيو في مسألة الخيال خلافاً ما بين الزائف [falsum]، والفارغ [vanum]، والمختلق [fictum]. فالزائف هو أسلوب يُتخذ لإخفاء ما قد حدث بالفعل، والفارغ يتناول من الأحداث ما لا يمكن أن يقع، بينما المختلق يتعامل مع ما لم يقع غير أنَّه ممكن الحدوث. وهكذا يخلو الزائف والمختلق من الحقيقة، غير أنَّهما قابلان للتصديق، أما الفارغ فلا يمكن تصديقه. ونحن نبتغي لما هو مختلق، ويخدعنا الزيف ونحتقر اللغو الفارغ. ولذلك فإنَّ مادة الشعراء التي يختصون بها هي الخيال؛ لأن هدف الشعر هو إدخال البهجة على النفوس، ونطالع هذا الوصف للإبداع الخيالي في الشعر في صدر التعليق (السطران ٧ و٨)، ويشير إلى ما سلف من تعريف الشاعر الذي اقترحه لاندنيو في مقدمته لا لما تلا ذلك من دمج للشاعر والخطيب. وتحمل المقدمة أصداً قوية من الأفلاطونية الجديدة "يخلق الله من العدم. وعلى الرغم من أنَّ الشاعر لا يقدم لنا ما يبده من العدم كلية، فإنَّه يقع تحت وحى ثورة إلهية فيخلق أشياء في أبيات بديعة من الشعر، الأمر الذي يبدو معه أنَّه يقدم بفضل نمجه للخيال ما يتسم بالسمو ويثير الإعجاب، وإذا جاز لنا التعبير فإنَّه يقدم ما يقدمه من عدم"^(١). وفي اللحظة التي يدرك فيها القارئ أنَّ قراءته الأولى التي اتسمت بالحرورية أو بالسذاجة كانت خادعة، وأنَّ أموراً تتعلق بأعلى ضروب المعرفة تكمن وراء ستار الخيال، فإنَّ اللذة تغمره. ومع ذلك، فإنَّ القراءة بوصفها نشاطاً رمزياً لا تكاد تُذكر فيما يلي ذلك من مذكرات. ولعل مما يشير إلى التغير في إمكانيات التفسير أنَّ تعليق لاندنيو الذي طُبِع مراراً ظهر بدون تلك المقدمة الأفلاطونية الجديدة في نسخة جمعت التعليقات على

هوراس من إعداد الباحث الألماني جيورجيوس فابريكيوس Georgius Fabricius المعروف بالجد والالتزام بالمنهج العملي (بازل Basle، ١٥٥٥).

كما ضُمَّت تلك الطبعة تعليق إيدوكوس بادايوس Iodocus Badius Ascensius (جوسي بادي Josse Bade)، وقد ظهرت الطبعة الأولى من هذه النسخة في باريس عام ١٥٠٠، ولعلها كانت أكثر تعليقات فن الشعر مثلاً لإعادة الطبع في القرن السادس عشر، وتتسم تلك النسخة بفضائل بارزة من وجهة النظر النفعية. فبداءً ذي بدء، يلتزم بادايوس صراحةً بمنهج وضع القواعد prescriptive. فهو يقسم العمل إلى اثني وعشرين جزءاً، ويذيل كل منها بإضافة تحوى قاعدة تلخص التعليمات الرئيسية لكتابة الشعر مما ورد في القسم الذي تم التعليق عليه. ثم أنه يتسم بالشمول؛ إذ إنه يضيف نصوصاً طويلة من مصادر أخرى كى يقدم أمثلة للمفاهيم الرئيسية، وبذلك فقد أصبح تعليقه بمثابة دائرة معارف سهلة الاستخدام آراء من سبقوه. ولقد كان عالماً النحو ديوميديس ودوناتوس اللذين عاشا في القرن الرابع الميلادي، وكذلك بريسكيان Priscian الذى ظهر بعدهما بفترة وجيزة أهم المراجع النقاة فيما يتصل بالأنواع الأدبية خلال العصر الوسيط، ويقدم بادايوس آراءهم حرفياً في مؤلفه. ويرى ديوميدي في النصف الأول من الباب الثالث من كتابه فن النحو Ars grammatica (وينصرف اهتمامه إلى العروض فيما يلى من ذلك الباب) أن الشعر يجوز أن يكون رواية لما هو مخلق أو حقيقى، فى صورة إيقاعية أو عروضية، تكتب بهدف الريح وتحقيق البهجة، ويندرج تحت أحد أشكال ثلاثة: (أ) شعر مسرحى (يعتمد على المحاكاة) حيث تتحدث الشخصيات دونما تدخل من الشاعر، ومثال ذلك المأسى tragedy والملاهى comedy، ومسرحيات الساتير "الإباحية" satyr-plays، والتمثيل الصامت mime، وبعض رعويات eclogues فيرجيل Virgil. (ب) روائية: أو شارحة exegetic، حيث يتولى الشاعر وحده مهمة القول ومثال ذلك عبارات ثيوجنيس Theognis وتاريخ هزيود Hesiod، وقصائد النصح

والإرشاد للوكريشيوس Lucretius وجيورجيات فيرجيل. (ج) شكل مختلط حيث يتحدث الشاعر ويدعو غيره من المتحذثين، ومنها قصائد البطولة مثل ما كتب هومر وإنياذة فيرجيل، والقصائد الغنائية lyrics لهوراس، ومؤلفي المراثي elegiasts. ويعد هذا التصنيف الذى يبدو غريباً والذى يمكن رده إلى الباب الثالث من جمهورية أفلاطون واحداً من نماذج متعددة تجعل من العسير على المحاولات التالية تصنيف الشعر على أساس النوع. ويقوم بادئوس باستكمال عبارات هوراس المختصرة عن محور الشعر والموضوعات التى تتناسب والأنواع المختلفة (السطور من ٧٣ إلى ٨٥) كى يضم إسهامات ديوميديس ودوناتوس فى مجال الدراما ومنها تعليقاتها على تيرانس Terence الذى يعد المرجع الأساسى لهذا الفن فى العصر الوسيط. أما فى ما يتصل بالعناصر البلاغية فى فن الشعر لهوراس، وبعبارة أخرى كل ما يتصل بالإبداع، والطبع disposition، والبلاغة والأسلوب، فإن بادئوس يشير فى بعض الأحيان إلى كوينتيليان Quintilian وإلى شيشرون فى جميع الأمور على وجه التقريب. وينتهز بادئوس كل فرصة ليقم على أساس من نص هوراس فناً شعرياً منتظماً على أساس من الأنماط التى رأى النحاة أنها مناسبة للشعر، وخاصة النوع الشعرى والبحور، وما يتفق ومبادئ التأليف كما عرفتھا البلاغة.

ولا شك أن قدرة بادئوس على إقامة نماذج منظّمة على أساس من النقلات المفاجئة للموضوع ونبرة اللغة فى نص هوراس كانت سبباً آخر لنجاح تعليقه. ويعد التماسك والتناسق نقطتي قوة لدى بادئوس. فهو يراهما معروضتين فيما خلق الله ويراهما متضمنين فى توجيه هوراس الأول للشاعر فى مرحلة التكريب، وهو يفرضهما على الخلاصة التى يصل إليها من عمل هوراس. ولذلك فإنه فيما يتصل بمادة الشعر (التي تطورت من كلمة materia فى السطر ٣٨) نقراً ما يلي:

المادة على ثلاثة احتمالات. إما صحيحة تماماً، أى وقعت بالفعل، مثلما هو الحال فى التاريخ، أو ليست صحيحة، ولكنها أشبه بالصحيحة، أى أنها قد كان من

الممكن أن تقع، ومثل ذلك حيكات الملاحى، أو ليست صحيحة، كما أنها لا تشبه ما هو صحيح، ومثل ذلك العديد من الحكايات الخرافية الشعرية، مثل تحول سفن فيرجيل إلى حوريات، والعديد من قصص مسخ الكائنات عند أوفيد Ovid، غير أن هذه الخرافات ينبغي أن تخضع لفحص كى يبين مغزاها الطبيعى، أو التاريخى أو الصوتى^(٢).

ولا يكفى بادئوس فى هذا المقام بإبراز الخلافات الدقيقة بل إنّه يدمج من طرف خفى أسلوباً لتفسير الحكايات الخرافية يعود للعصر الوسيط فى تعريفه للخيال الشعرى، بينما يشير فى جميع الأحوال لمرجعية Rhetorica ad Herennium (I.viii.13) فيما يتصل بأنواع الرواية. ويمضى بادئوس من خلال ثلاث مجموعات متوازية فيقدم ثلاثة أنواع من المادة تناسب ثلاثة أنواع من الأسلوب وفقاً لثلاثة مستويات؛ فالمستوى الأسمى يتعامل مع الآلهة والأبطال والملوك بينما يقدم المستوى الوسيط الذى يتسم بالتعليم والإرشاد بصفة خاصة، التوجيه فيما يتعلق بالأخلاق والقوانين والفنون الليبرالية والآلية، والمستوى الثالث وهو المستوى الأدنى يتناول الشعر الرعوى والملاحى وخرافات إيسوب Aesop، والدرجات الأقل رقياً من التعليم. وقد انتظم فن الشعر والبلاغة فى العصر الوسيط الأساليب الثلاثة على هذه الصورة، ويقوم بادئوس مع معاصريه بنقل هذه الاختلافات فى الفترة التى تكوّن فيها فن الشعر فى عصر النهضة، وهو الوقت نفسه الذى اتجهت فيه كتب تلقين البلاغة الجديدة فى مجال التعليم الإنسانى للإقلال من شأن هذه الفكرة المسيطرة. وعلى الرغم من ولعه بالنظام فإنّ كتابات بادئوس لا تتسم دائماً بالاتساق. فهو يصرّح فى وقت مبكر لمادة الشعر (فى المقطع الخاص بالشعراء والمصورين، السطور من ٩ إلى ١٣) أنّه "لا يجوز أن يلحق بالخيال الشعرى ما لا يتشابه والحقيقة"^(٣) مبعداً بقوله هذا الخرافات الشعرية كما سبق وعرفها، غير أنّه يمضى إلى القول إنّ للشعراء أن يقدموا ما لا يتعارض والحقائق التاريخية المعروفة أو فلسفة القدماء وأساطيرهم. ويقم بادئوس

على هذه الأسس المتغيرة ما يلي من مناقشات حول مكانة الخيال الشعري. ومن ناحية أخرى، فإن ما يستعمره بادويوس من ضرورة استخلاص نقاط تستشرف ما قد يستجد من حجج للدفاع عن الشعر (ومثال ذلك قوله شارحاً السطر التاسع المحايد في مؤلف هوراس) إن الشعر يحتل مرتبة أسمى من التصوير لأن ألوان الشعر (البلاغية) لا تذوى، فهي في مأمن من مرور الزمن وغائلة الطبيعة، وتزداد قيمته بمرور الزمن مثلما تجلو النيران الذهب. أما فيما يتعلق بالقضايا الأخرى موضع الخلاف مثل الإلهام الإلهي في مواجهة التقنيات المكتسبة (السطور ٢٩٧-٢٩٥ و ٤٠٧-٤١٠)، فإن بادويوس يقدم المزيد من النصوص والأمثلة، مثلما يتعلق بالعبقرية التي يهبها الخالق للإنسان (أفلاطون، وفيرجيل، وهيزيود Hesiod، وإينيوس Ennius) ليوافق قليلاً مواقع السخرية عند هوراس، أما فيما يتعلق بالفائدة والمتعة (السطران ٣٣٣-٣٤٣) فبادويوس يتسم بالعدل مثله مثل هوراس even-handed.

ويقودنا نص ثالث من تعليقات الإنسانين المبكرة نسبياً إلى المدخل الأقل تنظيماً الذي انتهجه الإيطاليون. فقد كتب أولو جيانو بارازيو (إيانوس بارهارسيوس) Aulo Giano Parrasio (Ianus Parrhasius) تعليقاً طُبع في نابولي في ١٥٣١م، اشتملت عليه من حين لآخر مثل ما هو الحال مع كتابات لاندينو وباديوس طبعات مجمعة خلال ذلك القرن. ونظرًا لما اتسم به عمل باراسيو من استطراد تكرر كثيرًا وخرج به من مجال الحواشي الدقيقة، فإنه يتناول في الكثير من الأحيان إذا ما قورن بمن سبقه مجالات قُدر لها أن تصبح في بؤرة الجدل الأدبي فيما بعد: منها مكانة الخيال وأخلاقيات الأدب وإشكاليات المحاكاة الأدبية. ولا تتصل استطرادات باراسيو بنصه إلا على نحو مفكك، غير أن ذلك دليلًا في حد ذاته على كيفية احتواء الكتابة عن التأليف الشعري قضايا يتخطاها في الكثير من الأحيان علماء البلاغة النثرية التي يتسمون بقدر أكبر من الطبيعة العملية. ويرفض باراسيو رفضاً قاطعاً منح الفنانين الخياليين رخصة الإبداع التي منحها هوراس إياهم، على شريطة وقوفهم على

حدود عدم الاتساق الكامل (السطور من ٩ إلى ١١). ويقترح باراسيو ضرباً آخر من الحدود تفرض على الخيال الذى يبدعونه. فینهى هؤلاء الذين يقصرون فنهم على تشنيف الأذن، ويهاجم أولئك الذين ينسجون شبكة من الأكاذيب، ولا يمتدح سوى الذين يرتكزون على أساس صلب من الحقيقة والذين يجذبون العقل إلى صور الفضيلة. ويعنى باراسيو فى إشارته لتلك المجموعة الأخيرة تلك الأعمال الروائية الخرافية التى تخفى ورائها معان تربوية حقيقية والتى لا يمكن التوصل إليها سوى من خلال قراءة تفسر الخرافة تفسيراً رمزياً. وحتى على هذا المستوى، فإنه يرفض الخرافات التى تحوى مادة رديئة أو بشعة لأغراض رمزية، ولا يتسامح إلا مع تلك الخرافات التى تغلف المفاهيم المقدسة بكلمات على مستوى مماثل من السمو، ويصور على مستوى المقام. ومثال ذلك شعر أورفيوس، وفلسفة فيثاغوراس Pythagoras، وهيروغليفية المصريين القدماء، فهى جميعها تخفى أسراراً عميقة حفظتها الطبيعة. فينبغى على الشاعر أن ينغمس فى هذه الأسرار مستسلماً للـ socratic furies أى الأرواح المنتقمة عند سقراط" وحريصاً على ألا يخلط خيالاته التى أوجت بها تلك الأرواح الـ furies وإلا فإنه يجمع ما بين الأفاعى والطيور (وبعد هذا الاستطراد الطويل فإننا نعود إلى هوراس فى السطر ١٣). وقد أدمج باراسيو فى الصفحات الأولى من فن الشعر مفهوم الحقيقة الرمزية للخيال الشعرى، لا كما فعل بادويوس عندما صوّرها فى إطارها المستمد من العصر الوسيط الذى يميّز ما بين المادى والتاريخى والأخلاقى والرمزى، وإنما من خلال نقل للمعنى يقارب مقارنة كبيرة ما دونه ماكروبيوس Macrobius فى Commentarium in somnium Scipionis, II. ويهذا الأسلوب فإن باراسيو يقسح موقعاً كلاسيكياً locus classicus للكتابة الخيالية الرمزية لتصيح جزءاً لا يتجزأ من النظرية الشعرية.

ويعود باراسيو فى موقع متقدم من تعليقه (السطور ٤٠٨-٤١١) إلى الإلهام الشعرى، وذلك فى سياق ما أشار إليه هوراس من ارتباط ما بين الطبيعة والغن.

ويذهب باراسيو في تعليقه إلى أنَّ الشعر محاكاة للطبيعة، ومفهوم ذلك يتصل بنمو الأفكار الباعثة على الإبداع الفني تلقائياً في نفوسنا، بينما تهبط الطبيعة القدرة على تصور هذه الأفكار والتعبير عنها. غير أننا لا نتحكم في هذه الطاقة الطبيعية كما أنَّ ما يعترينا من نقائص تضعفها. وتظل هذه الطاقة في حاجة لما توفره المفاهيم الفنية المجربة من تعزيز وتوجيه نقيمتها مقام الإلهام الطبيعي إذا ما خذلنا. ويطبق باراسيو عند شرحه للتعليمات التي احتواها فن الشعر التصنيفات البلاغية التي أتى بها سابقوه ولكن باهتمام واضح بالأسلوب *elocutio*، والذي يعنى به "التعبير عن المفاهيم العقلية"^(٤) وفي *excursus* (السطور من ٢٤-٣١) حيث يشير هوراس لثلاثة مستويات من الأسلوب، لا يضيف باراسيو في ملاحظاته عن سمات الأسلوب والأخطاء الواجب تلافيها، إلى ما ورد ذكره لدى شيشرون وكوينتيليان. فهو أكثر اهتماماً بالفكرة القائلة بأن الأسلوب يكشف شخصية الكاتب وعيوبه الأخلاقية "ففى أغلب الأحوال، تصح المطابقة ما بين الأسلوب والحياة"^(٥) ويجعل باراسيو من الأسلوب الأدبي مقياساً للأخلاق العامة فضلاً عن الأخلاق الخاصة؛ فالروافد الخصبة التي أمدت أدب فيرجيل ووفرة المصادر والذوق السليم علامات على بلوغ روما نروة المجد، بينما عكس ترخص أوفيد الأسلوبى تدهورها الأولى *incipient*. غير أنَّ باراسيو عنى بقيام الأسلوب دليلاً على الأخلاق الخاصة ويبرر النبوة الأخلاقية لتوجيهاته للشاعر كى يسعى للأفضل على مستوى شخصيته وكتاباتة. وهو فى ذلك أكثر اقتراضاً من لاندنيو أو باديووس لجذور الإيمان الإنسانى بفَضائل التربية الأبية. كما أنه أكثر مراوغة *volatile* فيما يتصل بملمح آخر من ملامح المشروع الإنسانى يتصل اتصالاً وثيقاً بما سبق، ألا وهو المحاكاة الأبية. ولم يتناول السابقون على باراسيو تلك الفرص التي أتاحها هوراس للتعليق على ذلك الموضوع بأى قدر من الجدية إلى أن تولى باراسيو تلك المهمة بحماسة شديدة. ففى السطور من ١٢٨ إلى ١٣٥، يناقش باراسيو الحاجة إلى إعمال الذوق السليم لاختيار من نحاكى من

المؤلفين وما تحاكيه من سماته. فيدون نماذج نتوَّجه إليها بعملنا نعجز عن الوصول بما حببنا به الطبيعة إلى درجة الكمال. وبوصفنا اللاحقين فإننا جد محظوظون؛ لأننا نستطيع أن نُظهر مواهبنا بإعادة ترتيب ما وضعه السابقون وبإضفاء مسحة جديدة عليه، غير أننا ينبغي أن نضيف من أنفسنا وإلا انتهى بنا المطاف ولا شك في الصفوف الخلفية. وتكمن العبقرية الخاصة لمن يحاكي في مجال الأدب في تمثيل ما استقاه من السابقين ليقدّم من جديد مبدعاً عملاً يختلف تماماً عن ما سبقه ومع ذلك يحمل سمات مميزة تعود إلى مصدره.^(١) ونجد أن باراسيو في هذا المقام يدين لكوينتيليان بالكثير مثملاً كان الحال في ما ذهب إليه من تمثيل الأخلاق الطيبة والأسلوب الجيد. غير أنّ باراسيو يقدّم في فذلّة حماسية في نهاية تعليقه النصّح لمعاصريه في أسلوب تغلب عليه حماسة الأفلاطونية الجديدة، فيدعوهم لتطهير نفوسهم وإعدادها لتلقّي الإلهام الإلهي، ويمضى إلى تسليط الضوء على القيم الأخلاقية التي يدعو إليها الشعر، وهو يقوم بتلك الدعوة بمهارة وحماسة لا تتفق مع ما جاء به هوراس على الإطلاق.

فإذا ما قرأنا فن الشعر لهوراس على ضوء التعليقات التي وضعها لاندينو وياديوس وباراسيو، والتي صاحبت النص على نحو منظم حتى أواسط العقد السابع من القرن السادس عشر، لوجدنا أن مؤلف هوراس تحوّل إلى وسيلة لعرض الآراء المتاحة المختلفة حول النظرية الشعرية إلى ما يقرب من عام ١٥٣٠م، بالإضافة إلى بعض الأفكار الجوهرية في حد ذاتها والتي لم يزد المعلقون على مجرد تسليط الضوء عليها، ومثال ذلك مبادئ الترابط، ومراعاة تناغم السمات الأخلاقية الموصوفة والقاموس الشعري، والسمات المستقرة للأنواع الأدبية، والصلة ما بين العمل الشعري والقارئ فيما عُرِف بتحقيق الفائدة والمتعة. ومما يؤكد هذا الاتجاه الموسوعي ظهور تعليق نشره أحد الدارسين الألمان في ستراسبورج عام ١٥٣٩م وأعيدت طباعته في المدينة نفسها عام ١٥٤٥م، وذلك هو "التعليق على فن الشعر لهوراس"

Commentaria in artem poeticam لجودوكوس ويليتشيوس Jodocus Willichius. وقد تم له ذلك على هيئة مقدمة خصصها لاستعراض نظريات الأجناس الأدبية المختلفة، وألحق بها ذخيرة من التعليقات على النص تكشف عن معرفة واسعة وإدراك عميق. ومع ذلك، فقد انطلقت موجة من التعليقات الإيطالية جديدة منذ أوائل أربعينيات القرن السادس عشر إلى منتصف العقد الخامس منه اتخذت من الصلة ما بين فن الشعر لهوراس وفن الشعر لأرسطو هدفاً رئيسياً له، ويعد مؤلف أرسطو نصاً بدأ يلعب دوراً مؤثراً في مسار النقد الأدبي فور ترجمته ترجمة لاتينية تركت أثرها في هذا المجال، ثم تبع ذلك التعليقات الكبرى لفرانشيسكو روبرتيلو Francesco Robortello، التي تم نشرها في فلورنسا في عام ١٥٤٨م، ولفينسنتسيو ماجي Vincenzo Maggi التي صدرت في فينيسيا في عام ١٥٥٠م. وواقع الأمر أن هذين المحررين ضمّا نسخة من فن الشعر لهوراس جنباً إلى جنب مع مؤلف أرسطو، الأمر الذي أرسى قواعد المرجعية الثنائية في مجال النظرية الشعرية، وهو الأمر الذي تواصل لما بعد عصر النهضة بزمان طويل. وقد هدفت هاتان النسختان وغيرها من النسخ التي تنتمي للعصر نفسه إلى تحقيق التوافق ما بين النصين، وقد تحقق ذلك على نحو مرضٍ لهؤلاء المعلقين بإيجاد نقاط التوازي ما بين هوراس وأرسطو في الفقرة ثلو الفقرة كي يتسنى لهم إثبات أنهما يدوران في فلك الأفكار نفسها. فما شدد عليه هوراس من ضرورة الالتزام بالترابط يوازي وصف أرسطو للحبكة، وما ذهب إليه هوراس من توافر اللياقة الأخلاقية ethical decorum يتساوى وما أوصى به أرسطو من تصوير لشخصيات المأساة، أما ما سطره هوراس عن الحقيقة والخيال فإنه مواز لما أشار إليه أرسطو من الضروري والمحتمل، وهلم جرا. وتؤدي هذه التعليقات إلى تعريض نص هوراس لعملية استيعاب التعليقات المبكرة لآراء نحات العصر الوسيط. وقد اتسم الإطار البلاغي الذي ما زال ثابتاً في موقعه بالمرونة، بحيث تنخفض عناصر المأساة عند أرسطو في بعض الأحيان إلى الحكمة والقاموس الشعري،

لربطهما مباشرة بالفارق ما بين الأشياء/ الكلمات، وهو الفارق الذى استقر متوافقاً والتحليل البلاغى التقليدى. وهكذا فإن أرسطو يبدو مألوفاً وسهل التناول من منظور هوراس، أما إذا نظرنا إليه من منظور أرسطو نفسه، فإن فن الشعر يكتسب ثقلاً جديداً.

ويعد فن الشعر عند هوراس Poetica Horatiana لمؤلفه جيوفانى باتيستا بينيا Giovanni Battista Pigna والصادر فى فينيسيا فى ١٥٦١ م عملاً أكثر ابتكاراً إذا ما قورن بسواه. ويستخدم بينيا مسائل متوازية من فن الشعر لأرسطو ليدعم بها ملاحظاته لا ليستخدمها كأطار ينتظم تعليقاته. ويعد حسن التنظيم أفضل ما قدمه بينيا فى عمله، فهو يقسم نص هوراس إلى ثمانين مفهوماً يجمعها فى نهاية مؤلفه وقيم صلة بينها وبين أقسام النص التى حددها ليلحق بها تعليقاته. كما أنه يقوم بترتيب عناوين هذه المفاهيم فى عدد من الجداول يرى القارئ فيها النقاط الرئيسية والفرعية لأراء هوراس وحججه التى ضمنها فى عمله، فضلاً عن الأقسام المكونة لهذا المؤلف والأقسام التابعة لها. ويتسم التحليل بالتعقيد غير أن بينيا يشير إشارات واضحة للمغزى فى نص هوراس ويقدمه على صورة عرض مترابط على أساس منطقى يشمل النظرية والتطبيق الجيد. ويعد بينيا من خلال اكتشافه المنهج الصارم فى فن الشعر لهوراس (أو بالأحرى من خلال فرضه هذا المنهج على العمل) النغمة التى تقدم على أساسها الخلاصة التى استخلصها فى عمل هوراس من حيث مجال الشعر وخصائصه، والتى يحددها على نحو صارم فاق فى صرامته معظم من سبقوه. فعلى سبيل المثال تقود توصيات هوراس باتباع نماذج السلوك الأخلاقى (السطور ٣٠٩-٣١٨)، بتحديد مجال الشعر بالمجال الأخلاقى، ومحاكاة أفعال البشر، فإذا ما تناول الشعر مجالات البحث الأخرى مثل العلوم الطبيعية أو الفلسفة فإن ذلك يحدث عرضاً.

فالمؤلفون الذين ينظمون الشعر في مجال العلم مثل لوكريشيوس Lucretius ليسوا بشعراء. أما فلسفة أرسطو فإنها بلغت من التخصص والدقة الفنية ما ينأى بها أن تكون مادة للشعر. كما أنها يعوزها العناصر البطولية والدينية التي تتوافر لدى أفلاطون (الشياطين والآلهة والرموز الغامضة وخلود الروح) وهي أمور أقرب إلى الشعر لا كما يذهب بينيا لأن هناك من يرى في الشعر خيالاً يحجب الحقيقة، وإنما لأن هذه العناصر الدينية تندرج في مجال ما هو محتمل، فهي موضع إيمان الجميع ولذلك فإنها تكتسب مكانة ما قد يحدث من أمور. وإنه لمن صميم وظيفية الشاعر أن يصفها^(٧).

وفي هذا المقام نجد أننا نواجه رفضاً للموقف الموسوعي للإثناسيين الأوائل الذين رأوا الشعر جامعاً لجميع فروع المعرفة، فضلاً على إنزال النظرية التي تذهب إلى ضرورة اتصاف الشعر بعقد الصلة ما بين الخيال والحقيقة من مكانتها. وقد حل محل هذين الاتجاهين المفاهيم الأرسطية الخاصة بالاحتمال probability ومطابقة الواقع in utramque verisimilitude. ويعود بينيا إلى كلا الأمرين عندما يتناول بالجدل partem موضوع فائدة الشعر ولذته (السطور ٣٣٣-٣٤٦)؛ إذ لا يدخل تعليم النحو أو الجغرافيا أو السياسة أو التاريخ أو اللاهوت في مجال الشعر الأصيل. فهذه العلوم تدرس من مراجعتها المتخصصة. أما التاريخ الذي نجده في الشعر فإنه يختلط بالخيال، وعلى الرغم من أن ذلك من خصائص الخطاب الشعري، فإنه يؤدي إلى إثارة الشكوك حول التاريخ، الذي لا ينبغي أن يعنى سوى بالحقيقة. ويجوز للشعراء أن يغفوا حقائق الفلسفة في حكاياتهم، بل وهو واجبهم، إذ إنهم يقدمون المتعة للقراء الذين تتوافر لديهم القدرة على تذوقها. غير أن الجاهل لا يصح أن يسلك هذا السبيل إذا ما أراد تعلم الفلسفة، إنما يجب أن يتوجه للمؤلفات الفنية المختصة، وكذلك تعد المقولات الأخلاقية sententiae، والحكم والأمثال لب المأسى، غير أنها تزد كأمثلة للتطبيقات العملية

للفلسفة الأخلاقية في مجال الأحوال محتملة الحدوث، فالمصنفات التي تجمع الأخلاق المتعارف عليها تعد مصدرًا يفضل المسرحيات إذا ما تعلق الأمر بمبادئ الأخلاق.

ويساور بينيا الشك بصفة خاصة حول الآثار الأخلاقية الإيجابية التي ينسبها البعض للشعر. فإثنا نتعلم من خبرة التاريخ وعلم الأخلاق ما ينبغي أن نكون عليه، بينما يخبرنا الشعر بما نحن عليه.^(٨) ويميل بينيا لأن يرى في تحقيق اللذة الغرض الرئيسي للشعر، غير أنه في الوقت نفسه لا ينكر الإسهامات المهمة التي قدمتها المسرحيات وأشكال الإبداع الأخرى التي ألقيت أمام متلقيها في الماضي الذي سادته الفوضى قبل مرحلة الترابط الاجتماعي، وفي الحاضر كي تحقق الرضا الفردي في نفوس مواطني الدول التي يسودها النظام. ولا يعود مصدر اللذة، وهو من أخص خصائص الشعر، ولا يكمن في تعلم ما هو نافع أو جديد، وإنما في التعرف على ما نعرفه بالفعل. ويتضمن ذلك الأمر تفاعل العمل المشابه للحقيقة مع ذاكرة المشاهد أو القارئ، حتى ينتج/ يولد في الزمن الحاضر ما عرفه أو سمعه أو قرأه في الزمن الماضي، في صورة أكثر بهاء وأتم كمالا مما أطلعت عليه خبرته السابقة^(٩).

وتتسق النقلة التي أحدثها بينيا في اتجاه تعريف أكثر تخصصًا للأدب مع الاتجاهات المعاصرة في تاريخ التعليم كما تنعكس في التعليق على النصوص وكتب التوجيه في النصف الأخير من القرن؛ إذ توضح هذه المؤلفات أيضًا كيف أدى انتشار المراجع المطبوعة إلى إبطال حجة الشعر فيما يتعلق بالمعرفة الموسوعية، كما أننا نجد أيضًا في هذه المؤلفات إشارات لحاجة بدت تهدف إلى تعريف استقلال ما هو "أدبي" و stake its claim. وترتبط هذه المؤلفات فضلًا عن ذلك بما يجلبه عرض المعلومات والحجج على شكل جداول ولوحات لما في ذلك من فائدة تربوية، وهي تشجع على البحث عن المنهج والترابط والأقسام الواضحة. وتقدم Commentarii in artem poeticam Horatii confecti ex scholiis Jo. Sturmii ما بين

العوامل المشتركة الدنيا في عملى هوراس وأرسطو في صورة نص تعليمى، وقد أعد هذا العمل لاستخدام مدرسة شتورم بستراسبورج (ستراسبورج ١٥٧٦).

وينص التمهيد الذى سطره شتورم نفسه أن كل الشعر محاكاة، أو *mimesis*، والمحاكاة تتكون من ستة عناصر قام هوراس بتناولها جميعاً، فإذا ما راعيناها صرنا شعراء مجيدين. ثم يتضح أن العناصر الستة هى نفسها الخصائص الأساسية للمأساة عند أرسطو: الحكمة (*muthos or fabula*) التى يقول عنها شتورم إنها تتناول أحداثاً حقيقية أو أحداثاً محتملة الحدوث، ويقود ذلك الشاعر إلى اختيار موضوعه من هومر أو غيره من المؤلفين الذين يؤد أن يحاكيهم، والشخص (*ethos*) *Sturm* conflates الخصائص النفسية فى عصور مختلفة ولشخصيات مختلفة مع الأفعال الخيرة أو الشريرة التى تصدر عنها، الأمر الذى يوجه الشاعر لدراسات الشخصية عند هومر وفيرجيل، والفكر (*dianoia*) ويتمثل فى الأفكار والآراء العامة والتعبير عنها بلغة الحديث، وخاصة فى *sententiae* المناسب للمحدث، والقاموس الشعرى (*lexis*) وهو ضروب التعبير اللفظى الذى يتم من خلاله محاكاة العناصر الثلاثة الأخيرة وإعلانها *enunciate*، ويلى ذلك الكورس والأزياء المسرحية، والمؤثرات المسرحية.^(١٠) ويتضح لنا أن هذه الرؤية المبسطة لأرسطو تركز كثيراً إلى المحاكاة الأدبية، وقواعد اللياقة وفقاً لهوراس، ويشكل هذا بالفعل اتجاه التعليق. ويأتى تفسير "lecta res" فى السطر الأربعين ليعنى "المختار" و"المعروف من قبل" بما يحمله من دلالة على التعرف من خلال القراءة على كيفية معالجة الكتاب لأمر من الأمور، وتنظيمهم عرضاً له^(١١)، كما يدل أيضاً على ما يفترض أنه رأى هوراس الذى يثنى المؤلفين عن اتخاذ موضوعات جديدة لمسرحياتهم (السطور ١٣٠-٢٢٥)، شارحاً "موضوعات جديدة" بأنها تلك التى تقوم على موضوعات من الكتاب المقدس.^(١٢) إذ إن هوراس يرى أن العمل إذا تشابه والنموذج الذى يحاكيه فإنه يخضع له (السطور ١٣٠-١٣٥) غير أنه يبادر بتقديم النصح فى تعليقه للمؤلف؛ كى لا يضل فى

المجاهل التي لم يرتدها أحد من قبله.^(١٣) أضف إلى ذلك أنه توجد وسيلة أكثر كفاءة من تحليل أفكار الكثير من المؤلفين يتخذها من أراد أن يصقل أسلوبه ليبلغ به حد الكمال. وتتمثل هذه الوسيلة في جمع المفردات اللغوية وتصنيفها في فئات وتطبيق الخطوات الجدلية للتوسع في الموضوع من خلال المفردات التي تم جمعها.^(١٤) ويعد هذا التزاوج ما بين الغزارة الأسلوبية *copia*، والأشكال *formulae* التي أقرها الخطباء الذين يلقون خطبهم في الميادين العامة، من أجل توليد الخطاب، سمة أساسية لأسلوب الإنشاء الذي قامت مدراس الإنسانيين بتلقيه لطلابها في القرنين الأخيرين من القرن. إن تعليق ستراسبورج قدم صورة لهوراس قد تصلح للتدريس في تلك الفصول وأفاد من عرض آرائه عرضاً منظماً وذلك من خلال خطوات التفكير الجدلي.

كما نرى في نسخة مدرسية أخرى، حررها الدانمركي أندرياس كراجيوس بعنوان *Q. Q. Horatii Flacci Ars poetica ad P. Rami Dialecticam et Rhetoricam resoluta* في عام ١٥٨٣م، نكتيفاً لمؤلف هوراس في ثمانى عشرة فكرة أعدت في نظام متسق، واستهدفت إثبات عدم وجود وجه للاختلاف ما بين منهج العرض لدى هوراس مقارنة بمنهج راموس *Ramus*، وذلك بتحليل النص بادئ ذي بدء وفقاً لنقاط الجدول ثم وفقاً للأساليب البلاغية. وبذلك يُعاد تشكيل هوراس على نحو فضفاض ليتطابق وصورة راموس التي قدمها عالم البلاغة الإسباني فرانسيسكو سانثيز دى لاس بروساز (سانكتيوس) *Francisco Sanchez de las Brozas (Sanctius)*. ويبدأ سانكتيوس مؤلفه *De auctoribus interpretandis sive de exercitatione praecepta* الذى انتهى منه فى عام ١٥٥٦م، وأعيدت طباعته فى عامى ١٥٨١ و ١٥٩١م بداية طموحة يقدم فيها نظرية عامة للتحليل الأدبي غير أنه سرعان ما يضع حداً لعموميّتها بتطبيقها على فن الشعر لهوراس دون غيره. ويقوم التحليل لدى سانكتيوس على أساس "قرط عقد" النص بهدف الكشف عن كيفية ترابطه انطلاقاً من مجالات

الفكر الجدلي التي يُستمد منها مادة الموضوع وتُقدم الحجج. ويتتبع سانكتيوس مجالات الجدل في فن الشعر لهوراس مطبقاً تعريف كوينتيليان للـ signified (التمييز ما بين الكلمة والشيء الذي يرد في جميع كتابات الإنسانين البلاغية) ومقدماً تنازلاً دقيقاً للوفرة الإسبانية exuberance عندما يؤكد على أنَّ المصورين والشعراء ينبغي عليهم على سبيل المثال أن يصوروا فينوس حسب ما ينسب وصورتها المألوفة، غير أنَّه يجوز لهم أن يستكملوا الفراغات المحيطة بها حسبما يرتنون بالطيور والأزهار والأشجار والمياه الجارية.^(١٥)

غير أنَّه يجدر بنا أن نتجه إلى فرنسا لنطالع نسخة نقدية لفن الشعر تحتل مرتبة أرقى، وهي نسخة الأعمال الكاملة لهوراس لمحررها دنيس لامبان Denys Lambin والتي صدرت للمرة الأولى في ليون عام ١٥٦١م، ثم صدرت بعد ذلك في طبعات جديدة منقحة وطبعات أخرى. ويصف أحد المعلقين المحدثين هذا العمل بأنه "أفضل نص وتعليق صدر قبل بنتلي Bentley" ويجيء هذا العمل مثالا على الاتجاه الذي يرى في الأدب مجال تخصص وهو ما جرت ملاحظته في تعليق بينيا الذي صدر العام نفسه، غير أنَّه في حالة لامبان يصبح مجال التخصص هو نقد النص بكل ما يعنيه هذا التعبير من معنى، كما أنَّ لامبان يتوجه بخطابه لا لطلاب المدارس الذين يتدربون على نظم الشعر أو حتى لقراء الشعر أو ناظميه، وإنما يتوجه لامبان لزعماء مهنته مثل إنري إستان Henri Estienne الذي اتجه لكتابة عمله Diatribae (١٥٧٥) معارضاً الآراء التي استخلصها لامبان من قراءته للنص.

وقد وضع لامبان نصب عينيه القراءة المتأنية للنص هوراس عند كتابته لتعليقاته العامة وكذلك عند مناقشته للاختلافات ما بين المخطوطات. ويقدم لامبان على شرح أقوال هوراس في الشعر شرحاً سلساً مستخدماً عبارات دقيقة cogent تحدد ظلال المعاني وتضعها في كثير من الأحيان في مقابلة ما كتبه مؤلفون آخرون. ويجد لامبان فيما كتب أفلاطون وأرسطو وشيشرون سياقاً عن الشعر والبلاغة ينسب

إليه آراء هوراس، غير أنَّه لا يخضع آراء هوراس عنوة لآرائهم. ويقدم لنا هذا العرض الذى يتسم بالوضوح والأهمية والرقى لفن الشعر مثالا غير عادى لمؤلف إنسانى وسَّع من حدود الدراسة الأدبية لتشمل الترويج لشعر لغته الوطنية بين القراء الأوروبيين، الذين يتمتعون بقدر كبير من الحس النقدى الرافى وهم الذين توقع لامبان أن يخاطبهم من خلال تلك النسخة التى وضع أصولها منظر أدبى له وزنه. ويقدم لامبان فى الطبقات التى تلت طبعة ١٥٦٧م السطور الأولى بالإضافة إلى سطور أخرى تحت الإعداد من عمل رونسارد Ronsard والذى لم ينشر بعد فى ذلك الحين، والذى يحمل عنوان Franciade أوردها باللغة الفرنسية كما أورد ترجمتها باللاتينية. وقد تمثّل الهدف فى الدعاية لمنجزات فرنسا فى مجال الآداب والدراسات الليبرالية، والجدير بالذكر أن لامبان صاحب الاتجاه الإنسانى يرى فى الأدب الفرنسى والإسهامات اللاتينية لما ينتجه ذروة البرنامج الإنسانى فى فرنسا.

فهل قدمت التعليقات على فن الشعر لهوراس خلال القرن السادس عشر إسهامًا متميزًا فى اتجاه تطوير نظام للنقد الأدبى؟ إن تاريخ هذه التعليقات بوصفها نصوصًا قديمة يعكس التطور العام للتعليقات فى تلك الفترة من الأسلوب الذى يقدّم الشرح على ما عده من أساليب النحاة والأجروميات 'mode of the grammarians' enarratio إلى مناهج التحليل والتصنيف التى يتبناها أساتذة المدارس اللاحقين وإلى تطبيق الأساليب الفنية المتخصصة لنقاد النصوص. ومع ذلك، فإن محتوى العمل بالضرورة قاد المعلقين إلى الحديث عن الشعر عامة إلى جانب هذا العمل خاصة. وعلى الرغم من ذلك أيضًا، فإن المعلقين مثل معاصريهم أبدوا اهتمامًا بصناعة الشعر يفوق التنظير حوله، الأمر الذى يعنى اهتمامهم بالجانب النفعى الذى يعتمد على تقديم القواعد المتبعة لا بالتأمل فى طبيعة الشعر وتأثيره. غير أن التوقعات التقليدية للتعليقات كانت تتمثل فى عدم وقفها عند حد شرح النص والإفادة منه، بل تتعداهما بوضع النص من خلال تفاعله مع نصوص مقتبسة من كتاب آخرين،

وبذلك أضحت هوامش طبعات فن الشعر لهوراس وملاحقها وسائل تنتقل بها المادة التي تدور في المناظرات الأدبية التي تحفل بجوهر الأدب وذلك في الفنون ذات الصلة من كتابة وبلاغة وشعر، وكذلك فيما يتصل بإشكالية الحقيقة والخيال وما يتعلق بالقيمة الأخلاقية للشعر وجميع فنون الأدب ضمناً. ونادراً ما كانت إسهامات المعلقين لهذه المناظرات تنسم بالجدة غير أنَّ الفضل يرجع إليهم في إثارة هذه المناظرات، وقد نجحوا في ذلك بكتابة تعليقاتهم على أكثر الأعمال التي تتناول صفة الأدب انتشاراً بين القراء.

الهوامش

- 1- *Horatius cum quattuor commentariis* (Venice: B. Locatellus, 1494), fol. clxvv.
- 2- *Quint. Horatii Flacci de arte poetica opusculum aureum* (Paris: J. Petit, 1505), fol. viii^r.
- 3- *Ibid.*, fol. iii^r.
- 4- *Q. Horatii Flacci . . . omnia poemata* (Venice: J. M. Boncellus, 1562), fol. 126^r.
- 5- *Ibid.*, fol. 126^v.
- 6- *Ibid.*, fol. 136^v.
- 7- *Ioan. Baptistae Pignae Poetica Horatiana* (Venice: V. Valgrisius, 1561), p. 72.
- 8- *Ibid.*, pp. 75-6.
- 9- *Ibid.*, pp. 77-8.
- 10- *Commentarii in artem poeticam Horatii confecti ex scholiis Io. Sturmii* (Strasburg: N. Wyriot, 1576), sig. aii^r-aiii^r.
- 11- *Ibid.*, sig. biiv-biii^r.
- 12- *Ibid.*, sig. dii^r.
- 13- *Ibid.*, sig. diiiiv-dv^r.
- 14- *Ibid.*, sig. fv+2^r.
- 15- *Opera omnia*, 4 vols. (Geneva: Frères de Tournes, 1766), vol. ii, p. 78.

(٦)

شيشرون وكوينتيليان

جون أ. وود

ما الدور الذى لعبته القراءة التى ما انفكت تزداد شمولاً وعمقاً نقدياً للأعمال البلاغية لشيشرون وكوينتيليان فى تطور أفكار عصر النهضة عن النقد الأدبي؟ يتمثل الاهتمام المبدئى فى ما يرد فى أعمال شيشرون الناضجة وفى أعمال كوينتيليان من ضرورة أن يبدأ المتدرب على الخطابة فى المقام الأول بقراءة الشعراء والمؤرخين والمؤلفين، أو من أسهموا من المتقنين فى جميع مجالات الفنون الجميلة، إلى ذلك (بغرض المران) تناول هؤلاء بالمديح والتفسير والتصحيح مع الإشارة إلى هئاتهم والنواحي التى تتطلب ردّاً نقدياً.^(١) والقارئ لابد وأن يلاحظ عبر الفصول الأخرى فى هذا المجلد تأثير مثل هذه المنهج الذى يُرسى القواعد ويدعو لاتباعها، ولا يسمح المجال فى هذا المقال سوى لتقديم صورة موجزة لعلاقة التلاقى ما بين مؤلفى عصر النهضة وباحثيه، والأعمال البلاغية لشيشرون وكوينتيليان مع قدر من العناية الخاصة ببعض الأجزاء التى ترد فى نصوص المناهج الجديدة، والتى يُتوقع أنها ربما ساعدت فى الارتقاء وتوسيع أفق الرؤية المعاصرة للتوظيف البلاغى للغة، وفى تحديد الفروق ما بين النثر البلاغى والشعر على نحو أوضح.

ويعد مؤلف شيشرون *De inventione* والعمل المعاصر له على وجه التقريب والمعنّون *Rhetorica ad Herennium* من أهم النصوص البلاغية التى أدرجت فى

المناهج الدراسية والتي انتقلت من استخدام العصر الوسيط إلى أوائل القرن الخامس عشر^(٢). ويحوى مؤلف شيرون بعض الإشارات القليلة حول اللغة وإشارات أقل حول الشعر، بينما يقدم المؤلف الآخر قدرًا يسيرًا من التحليل والإرشاد المتخصص فيما يتصل بالأسلوب النثري، على الرغم من كونه عملاً مكتملاً في فن البلاغة. ومن ناحية أخرى فإن أعمال شيرون البلاغية الناضجة وكتاب البلاغة لمؤلفه عالم البلاغة في العصر الإمبراطوري م. فابيوس كوينتيليانوس وعنوانه *Institutio oratoria* الذي يتسم بقدر أكبر من الشمول لم يحتل موقعه في مناهج الدراسة على نحو كامل إلا في القرن الخامس عشر. وقد قدّم هذان العملان توجيهات شاملة فيما يتصل بالنثر الذي يتميز بالجريس الموسيقي المحبب إلى الأذن وكذلك في مجال المتطلبات النسبية لكتابة النثر والشعر، وبعبارة أخرى، الفارق ما بين الإيقاع [numeri, rhuthmoi] وبحور الشعر [dimensio, metroi] (عوضاً عن الفارق ما بين النبرة والطبقة، والمدة الزمنية، وما بين الأوضاع المرنّة لأطوال المقاطع، والأوضاع الثابتة (ذات الصلة بالبحور ونظم الشعر).^(٣) ولعل الاهتمام بالفقرة رقم (٩.٤) بمؤلف كوينتيليان معلم البلاغة *Institutio oratoria* والمعنونة "الإنشاء" [compositio] قد ميّز ممارسة الكتابة النثرية عند الإنسانين عنها عند مؤلفي العصر الوسيط. وواقع الأمر أن الدراسة الدقيقة لممارسات الكتابة النثرية عند المؤلفين الكلاسيين (والتي تشبعت إلى حد بعيد بالقراءات التحضيرية للشعر الكلاسيكي ومحاكاته، وما كان الشعر الكلاسيكي عليه كضرب من ضروب استعراض الخطابة مع وضوح سماتها بما فيه الكفاية) قد جرى تصنيفها بسهولة بوصفها الإسهام الأكبر لعلماء البلاغة في القرن الخامس عشر في مجال النقد الأدبي. ويعد تأكيد كوينتيليان على المنهج (الفقرة ١٠، ٢٢، ٢٣ على سبيل المثال) وكذلك مجموعة السمات الكاملة للخطيب وأسلوب تنشئته (الفصل الأول والثاني والثاني عشر) التي لم تكن مجهولة إبان العصر الوسيط، فهي تشيع بالفعل عقب الممارسة الكلاسيية الحقّة على نحو متجدد لمن

يتوافر لديهم الحرص على تأملها. غير أنه يبدو أن الأجزاء التى شاعت حديثاً من أعمال شيشرون وكوينتيليان فى القرن الخامس عشر قد وسّعت على نحو كاسح من منهج البلاغة القائم وخاصة فى مجال الإيقاع البلاغى *numerus oratorius*. ويجدر بنا الآن أن نتحوّل إلى الانتشار الكبير لكتابات شيشرون الأكثر نضجاً فى المرحلة المبكرة من عصر النهضة فى إيطاليا.

ويُعد مؤلف كوينتيليان حالة خاصة. فهو لم يكن مجهولاً فى مجمله قبل "اكتشاف" بودجيو براكشيولىنى Poggio Bracciolini عام ١٤١٦ للنص الكامل فى سان جول St.Gall^(١)، وإنما أدى اختلاف الذوق والاحتياجات الوظيفية إلى إبعاد علماء البلاغة فى العصر الوسيط عن المناقشة المستفيضة للأداء البلاغى، والمنهج فى الفصول من الثامن إلى الحادى عشر.^(٢) فلم تسهم الأجزاء التى استخدمت فى العصر الوسيط من نص كوينتيليان فى إلقاء الضوء على مجالى الأسلوب الشعرى والتعبير الأدبى؛ لانحصارها أساساً فى أقسام الكتاب التى تتناول بالقدر الكافى من الوضوح التفاصيل الفنية للخطابة فى قاعات المحاكم، والتدريبات المناسبة لهذا الضرب من الخطابة. وقد استعان علماء البلاغة فى العصر الوسيط بكوينتيليان لتعميق فهمهم للموضوعات التى قُدّمت على صورة مبدئية فى *De* و *Ad Herennium* inventione، ولم يعتمدوا عليه عامة فى تطوير مناهج الدراسة. وقد لحق التغيير الأنواق والحاجات مع مطلع القرن الخامس عشر، وأكد اهتمام الإنسانيين بأعمال كوينتيليان الكاملة اهتماماً متزايداً بالدراسات المنققة للنثر الكلاسى والأسلوب الشعرى، ويبدو ذلك بأكراً فى مؤلف جاسبارينو بارزيتسا Gasparino Barzizza المعنوّ *De compositione*^(٣) وعمل آخر لجوارينو دا فيرونا Guarino da Verona *trattatello* عن الموضوع نفسه^(٤). ومع ذلك فبحلول تسعينيات القرن الخامس عشر لم تكن البنية المركبة *numerosa structura* قد ذاعت شهرتها (وفقاً لساباديني Sabbadini) ما بين مثقفى العصر، فقد كانت على أحسن الأحوال يجرى تتبعها دون

ما ممارسة. ويبدو أن *Rhetoricorum libri v* (دليل البلاغة الكامل الأول من نوعه للحركة الإنسانية والصادر في البندقية في ١٤٣٣-١٤٣٤) لصاحبه جورج من تريزوند *George of Trebizond* كان بمثابة علامة على الطريق، وتشمل المناقشات الموسعة التي يحويها عن الجرس الموسيقى للأسلوب النثري على ضوء ما يتسم به الأسلوب الشعري من جرس خاص به^(٨)، عملية إعادة التشكيل المشهورة لبعض "العبارات الممزقة المتصادمة" التي وردت في خطاب استعراضى لجوارينو *Guarino* لتصبح "عبارات متناغمة في تتابعها"، بما يعنى التحول من عمل نثري فارغ المحتوى نعوذه الصنعة (*supina et futilis oratio*) حيث تتنقى القدرة على التجميع (*nihil fere viriliter colligatur*) إلى عمل نثري يتسم بالمرونة والحيوية (*viva oratio et mobilis*) يقدم ما يقال بقوة وحساب دقيق^(٩) (*expeditius omnia dicuntur et coacta* *atque comprehensa ita efferuntur*)

وتعد *De Oratore* و *Orator* و *Brutus* الأحق في اعتبارها "اكتشافات" القرن الخامس عشر (بعد العثور على مخطوطة كاملة للأعمال الثلاثة في مكتبة كاتدرائية لودي في عام ١٤٢١م). وعلى الرغم من أن هذه الأعمال بدورها لم تكن مجهولة تمامًا في العصر الوسيط، فإن منهج دراسة البلاغة الوسيط لم يتأثر بمحتوياتها إلا بقدر يسير. غير أن هذه النصوص تعنى عناية كبيرة بأساليب الخطابة مستخدمة الأسلوب الذى يميز من خلال مناقشات تبرز من خلالها الظلال الدقيقة ما بين إيقاعات النثر ذات الجرس المؤثر، على نحو ما رأيناه عند كوينتيليان، وبيتعد عن الأسلوب الذى يتبنى الوصف الآلى للصور البيانية. وهناك عملان هما *De optimo genere oratorum* وهو لا يعد من أعمال شيشرون الأصلية المتفق على نسبتها إليه، و *De partitione oratoria dialogus* ويعد عملاً فنياً معنًى فى التخصص، يعالجان هذا الموضوع بقدر كافٍ نسبياً، وكلا العملين أنتجت لهما شعبية واسعة فى عصر النهضة فاقت شعبيتهما فى العصر الوسيط، وبما أن *Orator* هو آخر ما أنتج

شيشرون من أعمال بلاغية، وما أنه يضم باعتراف شيشرون نفسه أكثر المناقشات شمولاً حتى تاريخ إصداره لـ *numerosa oratio* للنقد الروماني، فلنا أن نفترض أن شيشرون شغف بالبلاغة شغفاً عظيماً^(١٠).

أما بالنسبة للدراسات البلاغية والشعرية، فقد ترتب على هذا الاهتمام بإحياء النص الكامل لكوينتيليان بعنوان *inshtuho* وأعمال شيشرون البلاغية الأكثر نصجاً تقديراً أعمق وأثري لهذه "الحلاوة السمعية" و"المتعة" المتأتية من الكتابة القائمة على قياس، علاوة على الأشكال المتنوعة لإدخال أوزان على النثر التقليدي [*Numerosoratorius nonbre oralore minerositas*]^(١١). وهنا يكمن معيار التميز الفني ومقياس تجارب الكتابة باللغة الدارجة، وقياس للمسافة الفاصلة بين إيقاع النثر الذي وضعه الإنسانويون وذلك الذي صدر في العصور الوسطى وما كانوا يتبعونه من قواعد أسلوبية، وهنا أيضاً يكمن الخط الفاصل الهام بين النظام والنثر.

فإذا ما تحولنا من النصوص الكلاسية نفسها إلى من علقوا عليها في المرحلة الأولى من فقه اللغة التابع للحركة الإنسانية (الإيطالية) في القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر، فما الاستجابة التي نلقاها للنظرات المتعمقة التي حوَّتها أعمال شيشرون البلاغية والنص الكامل لكوينتيليان فيما يتصل بطبيعة المؤثرات اللغوية الشعرية وأهمية النثر ذي الجرس الموسيقي؟ إننا نجد أن جوارينو دا فيرونا، أشهر المعلمين الإنسانيين الأوائل، والذي قام بتدريس *Ad Herennium* دون ما انقطاع خلال ثلاثينيات وأربعينيات وخمسينيات القرن الخامس عشر في فيرارا، قد أمضى رداً من الزمن بشهادة ابنه باتيستا Battista و تلميذه جانوس بانونيوس Janus Pannonius في تحليل *numeros oratorius* و *numerus poeticus*. وكان يطلب من تلاميذه حفظ أشعار فيرجيل عن ظهر قلب، وعلى الرغم أنه لم يكتب إلا القليل من الشعر فإنه طالب تلاميذه بتأليف الشعر باللاتينية. ويحوى مؤلفه القصير *Regule de ornatissimo et rhetorico dictamine Latino* بعض صفحات حول الكتابة الثرية ذات الجرس

الموسيقى، ومع ذلك فإن الطبقات العديدة لمحاضراته في مؤلفه Ad Herennium لا تتناول الموضوع إلا بقدر يسير، غير أن تأثير فيرجيل يبدو واضحاً وضوحاً كافياً عبر هذه المحاضرات، ويبدو في واقع الأمر أن دراسة البلاغة لم تكن إلا جانباً من منهج أكثر شمولاً يتمثل الجانب الأكبر منه في الفحص الدقيق للشعر الكلاسي وخاصة شعر فيرجيل، بالإضافة إلى إشارات لشعر تيرانس Terence ولوكان Lucan وأوفيد Ovid وبعض الموضوعات الشعرية العامة (من أساطير هومر Homer). وعلى الرغم من أن جوارينو أكثر حرصاً من مؤلف Ad Herennium في ملاحظته لعدم قابلية بعض الأمثلة للتطبيق في مجال الخطابة، فإنه بوجه عام قانع بشرح هذا العمل بدلا من الإقاضة أو حتى الشك في مدى تغطيته أو مدى إبرازه لموضوعاته، كما لا تتوافر أية أدلة على إلقائه محاضرات على نحو جاد عن أى عمل بلاغى آخر لشيشرون. وحتى عندما يعالج جوارينو مقدمة القسم الرابع من Ad Herennium؛ حيث يلقي بظلال الشك حول مدى صلاحية اختيار شيشرون كنموذج للمحاكاة (وهو الاتجاه الذى دعا إليه جوارينو نفسه والذي يشكل ركناً أساسياً في الحركة الإنسانية الإيطالية المبكرة)، فإننا لا نجد أمامنا سوى إعادة صياغة تقتصر إلى الوحدة للنص الكلاسي نفسه، ويبدو أن تعاليم جاسبارينو بارزيتسا وهو السابق على جوارينو مباشرة، وقد كان يشغل منصب محاضر studium lecturer للنحو والبلاغة في كل من إقليم ميلان وبافيا وبادوا Milan-Pavia كانت متوجهة توجهاً طاعياً نحو الخطابة، فلم تتجلب الإرشادات الشعرية إلا كعنصر من عناصر الإرشاد البلاغى والنحو^(١١) وكان عدد من تعمق في دراسة الشعر من تلامذة جاسبارينو قليلاً، غير أن أحد الذين تعمقوا في هذا المجال (كان يعمل موثقاً ومدرساً في بادوا ولم يزل حظاً من الشهرة) واسمه أنتونيو باراتيللا Antonio Baratella، لم يعالج الشعر إلا بوصفه نثرًا استعراضياً يؤدي وظيفة ما وينوء بزخرفة. ويقر باراتيللا أنه نظم ٤٨٦٥ بيتاً شعرياً في ثلاثة عشر عملاً وأنه ما زال ساعياً

للحصول على منصب كشاعر بلاط. وقد وصفه ساباديني بقوله إنه *meccanico della metrica* أى فنى للعروض.

ولا شك أن جوارينو كان يتبع التقاليد الراسخة فى الكثير من تعاليمه، غير أن أثره فى بداية الأمر كان قوياً، فالحواشى التى دُئِنها على *Ad Herennium* فى إحدى النسخ التى لم يتم إلى الآن تحديدها أصبحت بعد صدورها، وقد أغفل اسمه عليها، أول شرح مطبوع لهذا العمل. ولا نعرف ما إذا كان جوارينو أو محرره مسئولاً عن العيوب التى شابَت شروحه أو أن التغيير السريع فى الأذواق والمعايير قد نتج عنه استبدال شروح أخرى بشروح جوارينو، وخاصة الشروح التى قدمها الدارس الإنسانى من بيروجيا *Perugian*، فرانثيسكو ماتورانسيو *Francesco Maturanzio*،^(١٣) ففى تعليقه على الفقرة (١٢، ٨، ١) من *Ad Herennium* والمعنونة *tertium genus orationis* (وهى المحل المناسب) يستدعى فرانثيسكو موافقة كوينتيليان على التدريبات الشعرية بوصفها تدريباً للخطيب، فإذا ما تدرّب الطالب على الروايات الشعرية فإن أداءه فيما يتصل برواية الحياة الواقعة يصبح أفضل وأكثر تناسباً وتمكناً. غير أن فرانثيسكو وزميله فى تقديم الشروح إبودوكوس بادايوس أسنسيوس *Iodocus Badius Ascensius* (جوس باد داش *Josse Bade d' Aasche*)، وهو مواطن تلقى تدريبه فى المدرسة الإيطالية وقام بتدريس النصوص الكلاسيكية وطباعتها فى ليون وباريس) بينما اكتفيا بشرح حجج المؤلف الكلاسيكي وقبول التوازي ما بين الشعر والبلاغة بما يتفق والمدارس الكلاسيكية من جماعة المشائين *peripatetic*، فإنّهما مع ذلك اعتبرا أن وجود خطب شيشرون قد غير الموقف: فهى تستحق عن جدارة تقديم بعض نصوصها على سبيل التمثيل.^(١٤) ولا شك أن هذا المنهج مهد الطريق لعناية أكبر بنظرية شيشرون وممارساته بعيداً عن *numerus oratorius* وللتمييز الأكثر دقة ما بين الشعر والنثر الخطابى، غير أن هذا المنهج فى حد ذاته لم يستغرق فى تلك العناية.

وبناء على ما تقدم فإننا لا نلمس الاحتفال بالإيقاع النثري الروماني في أرقى صورة في التراث الراسخ الذي يضم شروح Ad Herennium. ومع ذلك، ففي الربع الأخير من القرن الخامس عشر فوجئ معلمو Ad Herennium بتحدٍ صادر عن دارسي كوينتيليان يتمثل في أن ذلك العمل المؤثر قد لا يكون عملاً أصيلاً من أعمال شيشرون. وعلى الرغم من حالة الفوضى التي أثارها هذا التحدي في بادئ الأمر، فإنه لم ينتج عنه التخلي عن Ad Herennium بوصفه أحد الكتب المقررة، بل إن جيل المعلمين الذي أعقب جوارينو دا فيرونا الذي لم يظهر اسمه على نسخة الشروح أبدوا قدراً كافياً من الاهتمام بالنص، وإذا اعتمدنا على ممارسة فرانيسكو مانتوراتيسيو بوصفها مؤشراً، فإنهم برعوا في وضع الـ orationes ننثراً وشعرًا، وقد كتب فرانيسكو نفسه: De componendis versibus hexametro et pentametro opusculum وأشار فيه إلى "فن الشعر الحق والملائم في ذلك العصر الذي انتزع فيه الشعر من بين أيدي النحاة"^(١٥). وواقع الأمر أن المعلمين السابقين على مؤلف كوينتيليان لم يقدموا من الإشارات إلا أقل القليل فيما يتصل بتفوق كتاب معلم البلاغة على Ad Herennium كنص بلاغي يُدرج في مناهج الدراسة. ويبدو ذلك واضحاً بصفة خاصة في مجال النثر وفي الجرس الموسيقي وهو المجال الذي لم يقدم فيه Ad Herennium وهو العمل المنافس كما قدّمنا سوى قدر يسير من التوجيه الحقيقي.

وإننا نجد أن تناول المعلمين الأوائل للأبواب المعنية في مؤلف كوينتيليان Institutio مخيباً للآمال في الأغلب الأعم، لا يزيد على النص إلا حججاً قصيرة، وإعادة صياغة لبعض عباراته، وإحالات ومناقشات حول اختلافات النص.^(١٦) ولعل رافاييلو ريجيو Raffaello Regio وهو محاضر كثير الجدل والعراك في مدن برجامو-بادوا-البندقية، أكثر المعلمين الأوائل وضوحاً، وبما أنه شن الهجمة الأولى على صحة نسبة Ad Herennium لمؤلفها في العقد الأخير من القرن الخامس عشر فقد كان أكثر المعلمين تمثيلاً لعصره.^(١٧) ويقنع ريجيو بمناقشة التفسيرات المختلفة للنص

وتقديم تعريفات مبدئية، أو معلومات شارحة أو إشارات لنصوص استعان بها كوينتيليان. وعلى سبيل المثال فقد دأب هو وزملاؤه الأوائل على تقوية فرصة التعليق على العلاقة ما بين لغة الخطابة ولغة الشعر.

وتعد شروح أوجنيبينى دا لونيجو Ognibene da Lonigo (أو مينيونوس ليونيسيونوس Omnibonus Leonicensus) مثالا للأعمال المبكرة التى تناولت الأعمال الناضجة لشيشرون.^(١٨) وقد قُنع أوجنيبينى عامة بإعادة صياغة النص مع إضافة وجهات نظر أو أمثلة على نطاق محدود للغاية، بينما كان يقدم لقرائه بين حين وآخر ما حصله من معرفته بكوينتيليان. وهكذا يشير فى عرضه لنص شيشرون الرابع الذى يتناول المنطقة المحايدة ما بين الشعر والخطابة (De Oratore، ١٧٣، ٤، ٣) إلى نص الـ Institutio (٢٢، ١، ٩ و ١٢٢، ٤، ٩) وما يليهما (حيث يقتبس كوينتيليان من Orator ٢٢١، ٦٦). وتبدو تعريفات أوجيبينى المختصرة للمصطلحات الرئيسية فى هذا المقام وشروحه اللاحقة للـ ad verba تمهيدية، الأمر الذى نخلص معه إلى أنه لم يكن يستهدف سوى تيسير قراءة نص شيشرون نفسه. ونخرج بالانطباع ذاته إذا ما راجعنا تعليقاته أيضا على الفوارق المميزة ما بين النثر والشعر فى De oratore (١٨٤، ٤٨، ٣) أو تعليقاته الجذابة عن الاستعارة فى (١٥٥، ٣٨، ٣) وما يليها من فقرات، حيث يشرح على سبيل المثال العبارة الشعرية التصويرية "الانسياب إلى دياجير الظلام" tenebrae conduplicantur (١٥٩، ٣٩، ٣) بعبارة نثرية هزيلة تقول "التوارى داخل الخُلل" a veste sumitur دون تعليق على ما يناسب الشعر وما يناسب النثر. "فمن رغب فى التمكن من فن الخطاب المنظم يتعين عليه أن يشغل نفسه بالـ De oratore فيقرأه مرارًا، مثلما فعل سكيبيو Scipio عندما سعى لاكتساب فنون القائد، فوضع كتب زينوفون Xenophon نصب عينيه (وما نحن نجد النصح لا الدعوة لقراءة النص الكلاسي نفسه).^(١٩)

وتمثل مناقشة جاك لوى ديستريباى Jacques-Louis d'Estrebay لأحد مقاطع De oratore المعنوية (١٨٥، ٣٨، ٣) بعد ذلك بعدة أعوام تمثيلاً جيداً التعمق الناضج للمناقشات الكلاسية المعقدة للخطاب الشعري. فشروح ديستريباى نفسها تكاد تقارب طبيعة الكتب المقررة فهي توفر تلخيصاً منظماً شاملاً لنص شيشرون، وتعتمد على دقة مستحدثة في المصطلح وتقدم مواداً إضافية من Rhetoric III و De arte poetica لأرسطو والباب الثامن من كتاب كوينتيليان (أيضاً في مقام الإضافة على إشارة لأوجينيبينى) على سبيل المثال لا الحصر، وكذلك على مواد من مصادر لغوية أوسع نطاقاً.^(٢٠) ولذلك أيضاً فإن ديستريباى يقدم العديد من الأمثلة على التعامل الخشن مع الكلمات، فينصح بتجنب توالى أصوات معينة في المقطع الأخير من كلمة والمقطع الأول للكلمة التى تليها ('s' و 'x' و 'x' و 's' و 'r' و 'n' و 'p' و 'l' و 'd'، 'a' و 'e' و 'a' و 'o'؛ فدون مراعاة هذه القواعد يفقد النثر سحره وجرسه الموسيقى، ويقدم ديستريباى إشارات وافية لمؤلف شيشرون Orator.

وتكشف مناقشة ديستريباى عن تمثله العميق لنص شيشرون، فهو يستفيض فى شرح الفقرة ٣، ٤٤، ١٧٤ من De oratore التى سبقت الإشارة إليها والخاصة بنقل تموج الصوت وترتيب الكلمات فى وحدات زمنية من الشعراء إلى البلاغيين rhetors فى العصور القديمة:

كان الخطاب فى الأصل بدائياً، ويفتقد إلى البناء السليم؛ وبعد فترة حاكى الشعر ثم اكتشف الإيقاع فى نهاية الأمر. فهناك أدلة تشير إلى أن الموسيقيين كانوا شعراء سابقين، ونقلا عن كوينتيليان فى الفصل الذى خصصه للموسيقى (مقتبس باستقاضة، ٩٠، ١٠١ من Institutio) نخلص معه إلى أن الموسيقيين والشعراء فى الزمن الماضى احتلوا مواقع الفلاسفة وعندما يقول شيشرون versum et cantum, verborum numerum et vocum modum فإن ذلك يعنى تمييزاً وخلافاً محددين ما

بين الكلمات، فـشعر الشاعر هو أغنية الموسيقى، ويكمن إيقاع الكلمات في البحور الشعرية، أما إيقاع الصوت فيكمن في تـموجـه الذى يتنوع حسب الإلقاء. فالأشعار والألحان تجتمعان في الأغنية التى تنطلق إما من الفم أو من الأداة الموسيقية، ومثال ذلك القصيدة الغنائية (التى تعزف على العود) وتلقى بأسلوب مناسب وراق، ويتدفق إيقاع الكلمات والإيقاع الصوتى *verborum numerus* و *vocum modus* معاً في إنتاج الحديث أو إلقائه. وهو يطلق على الإيقاع الصوتى صفة الإيقاع الختامى *vocum conclusio* أو الـ *periodus*. ويقال إن الإيقاع الخطابى نفسه *numerus oratorius* قد انطلق من البحور الشعرية.

وعند هذه النقطة يبدأ ديستريباي فى الشرح المستفيض للفقرة ١٧٥،٤٤،٣ من *De oratore* الخاصة بالفارق الحاسم ما بين الشعر والخطابة: فهناك منطق مختلف للتأليف "للمناسبات المدنية" *negocia civilia* والشعر الملانم للمآدب والمسرح وأوقات الفراغ، فعلى سبيل المثال، قد يتألف بيت الشعر من اثنى عشر مقطعاً ومع ذلك فالإيقاع *numerus* "لا يلتزم التزاماً تاماً بجميع الوحدات الإيقاعية، بل إن الأمر يعتمد على ترتيب المقاطع حسب الكم أو الفترة الزمنية". ثم يواصل ديستريباي تقديم الشرح المستفيض لمصطلحات شيشرون واستخداماته، ويقدم عبارات جديدة وحكيمة نسبياً فى بعض المجالات المهمة:

فعندما يجمع الخطيب (قارن *Institutio* ١٩،٤٤،٩) ما بين النغم الصوتى *modis* وبين إيقاع الكلمات *numerus*، فإنه لا يكفى بتبنى صـنعة الشاعر وإنما يخفف من نظامها الثابت ويحرره، وبعبارة أخرى، فهو يصنع بعض الوحدات الإيقاعية فى جملته الثانية (*Institutio*، ٧٧،٣،٩) وبعضها الآخر فى الجملة الثالثة وهلم جرا. كما أنه يوزع بعضها بأسلوب يغلب عليه الامتداد، ويستكمل البعض الآخر فى امتداد معتدل. وعندما أقول *numeri* فإن المحدثين فى هذا الفن يطلقون عليها

pedes التي تؤلف سويًا على نحو يجرى معه الحديث على حسب مقتضى الحال، وسأعرض باستفاضة لتعريفها ولقواعد التأليف.

وعلى الرغم من أن ديستريباي يسيء الفهم من حين لآخر، فإنه دقيق الملاحظة، سريع الانتباه لما يرد في النص من تناقضات، كما أنه فاق معاصريه من المعلمين في حرصه على الاطمئنان على فهم طلابه وقرانه لجميع الظلال المتعلقة بآراء شيشرون عن إيقاع الخطابة وصلته بالشعر. بل إن مناقشاته ترقى إلى ثرى نص شيشرون. ولذلك فإننا نجد في الفقرة ٥١،٣، ١٩٨ شرطًا لاهتمام الشعر البالغ بالصوت بقدر يفوق المعنى، الأمر الذي يذكرنا بالفقرة ١٩، ٦٨ من مؤلف شيشرون De oratore. وتمثل تعليقاته على المناقشة المهمة في الفقرات ٨-١٩، ٦٦ من Orator نموذجًا لأسلوبه^(٢١)، إذ يمضي تعليقه بينما يقتبس من أحكام شيشرون؛ حيث الإيقاع مستساغ كما يلي:

عندما يضبط شيشرون إيقاعه فإنه لا يحصى الوحدات الإيقاعية ولا يمضي حسب قياسات ثابتة ولا تتصل وحداته الإيقاعية في قالب معد مسبقًا، ولا يجعل من الالتزام شبه المقدس معيارًا لعمله. ما الذي يفعله إذن؟ إنه ينظم مقاطعه الطويلة والقصيرة على نحو لا تبدو معه أطول أو أقصر من الحاجة، كما لا يبدو وقعها على الأذن غير مستساغ، أو مخالفًا للنظم الموسيقي، كما أنه لا ينهي ما بدأه قبل أن يصل إلى تلك النقطة من الخطاب التي تعرف الأذان المرفهة عندها أن النهاية ينبغي أن تأتي.

ويقوم ديستريباي، مدفوعًا بحماسة شديدة، بشرح تعليقات شيشرون وتفسيرها على أثر بيت الشعر الموزون على النثر (Orator ٣٠، ٦٧)، غير أنه لا يستبعد بعض التعليقات الخارجية المقصود بها تيسير قراءة النص.

ويغطي شرح ديستريباي لمؤلف شيشرون عن أنماط الخطابة *De partitione oratoria dialogus* (وهو عمل يصفه في تمهيده تحت عنوان "أنساق الإيقاع في فن الخطابة" *de numeris oratoriis et eloquendi generibus*) مجالات مشابهة. كما يقدم جيورجيو فاللا Giorgio Valla أيضًا وهو معلق إنساني ومدرس في مدن ميلان- بافيا- بياسنتا- البندقية، مناقشته للموضوع على أرقى مستوى، فيبدى اهتمامًا بمدى ملائمة الإيقاع *numerus* للبدائيات والنهايات في ممارسة ليفي Livy، ويوضح قائلاً - مسترشداً بكل من كوينتيليان وأرسطو وشيشرون - أنَّ الإيقاع الخطابي لا يرفض أو يزدري التفعيلات: ولكن هذا الإيقاع ينبغي أن يبتعد تمامًا عن التفعيلات المتضامة ويتجنبها. وفيما يلي نسوق بعض الأمثلة^(١٣).

فإذا ما أخذنا في الاعتبار أنَّ ديستريباي دائماً ما تشغله المناقشة الأوسع للإيقاع الخطابي في الفقرة ٤ ، ٩ من عمل كوينتيليان *Institutio*، فلم لا يقدم شرحاً له ويتجه عوضاً عن ذلك إلى شرح الأعمال الناضجة لشيشرون؟ يبدو أنَّ جانباً من السبب يتعلق بفهمه أنَّ حجم نص كوينتيليان وسهولته لا يتطلب سوى الملخصات، وإعادة القراءة مرات ومرات، والاستظهار، وليس الشروح الهائلة التي خضع لها نص *Ad Herennium*، وقد بدأت سيطرة كوينتيليان (دون تعليقات) بوصفه المستشار الأول فيما يتصل بالإيقاع بحلول عام ١٤٢٠، في مؤلفات جاسبارينو بارزيتسا، وامتدت إلى القرن السادس عشر عندما اشتمل انتشار المقالات المتخصصة في البلاغة على الكثير من أفكاره، غير أنَّها كانت تقدم دون تطوير للشروح المستمرة المستفيضة.^(١٤) أما شيشرون فإنه كان يُعد أعظم ممارس للخطابة فضلاً عن كونه منظوراً بارزاً. وبالفعل فإنَّ البلاغة في عصر النهضة قد بدأت كما يرى البعض مع تعليق لوشى Loschi على أحد عشر خطبة لشيشرون في أواخر تسعينيات القرن الرابع عشر^(١٥) ويقول ديستريباي في التمهيد لشرحه للـ *De oratore* أنَّ أبواب البلاغة إلى الأخ كونتوس Quintus frater في "فن الخطابة" *De oratore* تفوق كل ما نقل

عن الإغريق والرومان في فن الخطاب. فإذا ما جمعنا جميع الملاحظات المكتوبة لكل الخطباء، فإنها يمكن مقارنتها بهذا العمل الوحيد في عمقه وتنوعه ورقيقه أو في أية صفة محمودة أخرى فيه، ويضاف إلى هذا التقريظ أن شيشرون لم يكن مبتدئاً ليطرق أبواب الخطابة وإنما كان شيخاً وقوراً، تتوافر له الخبرة ويجتمع على احترامه أبناء مجتمعه. ويتمثل الوجه الأخير لهذا التقريظ في عدم كفاية الشروح السابقة، فديستريباي يقول إن أوجينيي مزور جاهل، وأنه هو وحده، أي ديستريباي، قادر على تقديم التعليقات الطويلة والمتعمقة على نص De oratore الذي يشتم بالصعوبة والأهمية والذي طال إهماله.

لم يحتكر الإنسانون الشعر والبلاغة في عصر نهضة الأفكار، كما لا يمكن القول إنَّ المعلقين القلائل الذين ورد ذكرهم في هذا الفصل من بين الإنسانين يمثلون على نحو متوازن المجال الثرى للمناقشة الإنسانية. ومع ذلك، فإنَّ الإنسانين جميعهم أنفقوا وقتهم في التدريبات العملية التي تمثلها الكتابات الكلاسيكية الرائدة عن البلاغة وفن الشعر والخطابة، وبين هؤلاء تمثل أعمال شيشرون الناضجة ومؤلف كوينتيليان: Institutio ذروة لم يتم تخطيها في العديد من المستويات. ولقد أنشأ ذبوع الاهتمام بها بين الشارحين وطلابهم بداية الاهتمام بالمعايير والنظم الكلاسيكية (في مقابل العصر الوسيط). وفي إطار هذه المعايير والنظم نشأ شعور متطور لنظرية إيقاع النثر وممارسته، وشعور مرهف بالحدود الواجب مراعاتها لتمييز ذلك المجال عن مجال الشعر. وهناك من الأئمة ما يشير إلى أنَّ معلقى البلاغة من الإنسانين كانوا مهتمين بالفعل بهذا المجال قبل أن يتعزز التزامهم (مع بداية القرن) عبر إعادة اكتشاف النصوص الملائمة لشيشرون، وبحلول نهاية القرن، من خلال النظرية المزعجة التي نفت أن يكون شيشرون هو مؤلف "إلى هرينيوم" Ad Herennium. وهو العمل الذي سيطر على المناهج الرئيسية لتدريس البلاغة، ويشير التفوق المبكر لجورج أوف ترانيزوند George of Trebizond، أو لورنزو فاللا Lorenzo Valla، إلى أنَّ المعلقين

على شيشرون وكوينتيليان احتلوا موقعًا متأخرًا بالمقارنة الممارسة المنتشرة للخطاب النثرى الكلامي في القرن الخامس عشر، ولا يمكننا أن نؤكد على نحو حاسم ما إذا كان المعلقون الأوائل وضعوا نظريات شيشرون في النثر، وهي مثار جدل عنيف، محل التقدير.^(٢٦)

ومع ذلك، فعلى الرغم من الطبيعة المجزأة لعملهم بعد مرور الزمن فإنَّ المعلقين على شيشرون وكوينتيليان في القرنين الخامس عشر والسادس عشر شاركوا في قراءة وتعليم برنامج قُدِّر له أن يرقى بنظرية فن الشعر المعاصر وممارسته على نحو بعيد.

الهوامش

١- Cicero, De oratore 1.43.158

٢- J. O. Ward, 'Renaissance commentators on Ciceronian rhetoric', in Renaissance eloquence: studies in the theory and practice of Renaissance rhetoric, ed. J. J. Murphy (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983), pp. 126-73.

٣- E. Norden, Die Antike Kunstprosa vom VI Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance, 2 vols. (1909); reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974,) with G. Calboli, Nota di Aggiornamento (Padua: Salerno Editrice, 1986), and A. Prinmer, Cicero Numerosus: studien zum antiken Prosarhythmus (Vienna: Öst. Ak. der Wiss. A. Scaglione, The classical theories of composition from its origins to the present: a historical survey (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1972), ch. 1, A. Leeman, Oratoris ratio: the stylistic theories and practice of the Roman orators, historians and philosophers, 2 vols. (Amsterdam: Hakkert, 1963), vol. 1, pp. 298ff, 308 ff, and H. C. Gotoff, Cicero's elegant style: an analysis of the Pro Archia (Urbana: University of Illinois Press, 1979).

٤- L.D. Reynolds (ed.), Texts and transmission: a survey of the Latin classics (Oxford: Clarendon Press, 1983), pp. 332-4; R. Sabbadini, Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli xiv e xv: nuove ricerche col riassunto filologico dei due volumi, 2 vols. (Florence: Sansoni, 1905-14), vol. II, pp. 247-8; R. Sabbadini, Storia e critica di testi latini, 2nd edition (Padua: Antenore, 1971) ch. 7, pp. 283 ff.

٥- أو فيما يتصل بهذا الموضوع، المناقشة المختصرة في الكتاب الخامس من Martianus Capella, De nuptiis mercurii et philologiae

- ٦- ١٤٢٠ ميلادية، ويعتمد على ما يبدو على Quintilian. Institutio ومعالجة Martianus R. Sabbadini, *Il metodo degli umanisti* (Florence: Felice Le Capella Monnier, 1920), p. 61.
- ٧- يعتمد على Martianus و Quintilian و Cicero, Orator (ولذلك فإن تاريخ تحريره يعود إلى ما بعد عام ١٤٢٢ ميلادية). ونقلا عن ابنه، فإن جوارينو أوصى أثناء تعليمه بالتباعد "فن السجع" لممارسة الخطباء. B. Guarino, *De ordine docendi et studendi*, trans. In W. H. Woodward, Vittorino da Feltre and other humanist educators (1897; reprint New York: Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University, Classics in Education no. 18, 1963) pp. 165, 177.
- ٨- الصفحات من ٣٧٠-٥٢٦ (نهاية المقال) في طبعة ليون عام ١٥٤٧.
- ٩- John Monfasani, *George of Trebizond: a biography and a study of his rhetoric and logic* (Leiden: Brill, 1976), pp. 261-5; see also pp. 29-32, 262-99. سياق أكثر اكتمالا انظر J. Monfasani (ed.), *Collectanea Trapezuntiana: texts, documents, and bibliographies of George of Trebizond* (Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies/ Renaissance Society of America, 1984), pp. 360-411; R. Sabbadini, *La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese* (Catania: F. Galati, 1896), pp. 73-5, 228-30; Scaglione, *The classical theory of composition*, pp. 135-7; M. Baxandall, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450* (Oxford: Clarendon Press, 1971), pp. 138-9.
- ١٠- Reynolds (ed.), *Texts and transmission*, pp. 100 ff., III-12; Sabbadini, *Le scoperte*, vol. II. p. 209, *Storia*, pp. 77-108, and *I codici delle opere rettoriche di Cicerone*, *Rivista di filologia e d'istruzione classica* 16, 3-4 (1887), 97-120; M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (Geneva: Droz, 1980), pp. 47-56; P. S. Piacentini, 'La tradizione laudense di Cicerone ed un inesplorato manoscritto della Biblioteca Vaticana', (Vat.lat.3237)', *Revue d'histoire des textes*, II for 1981 (1983), 123-46, Leeman, *Oratoris ratio*, ch. 6, pp. 143 ff, 155; Scaglione, *The classical theory of composition*, pp. 49ff, 85 ff.

- 11- Jacques-Louis d Estrebay, *De electione et oratoria collocacione verborum libri duo* (Paris: Michel Vascosan, 1538); quoted in K. Meerhoff, *Rhétorique et poétique au xvie siècle en France*. Du Bellay, Ramus et les autres (Leiden: Brill, 1986), p. 64. *قارن أيضًا الصفحات ٢، ٦، ٢٦، ٣٣١، ٣٤١-٣٤٦.*
- 12- R. G. G. Mercer, *The teaching of Gasparino Barzizza with special reference to his place in Paduan humanism* (London: Modern Humanities Research Association, 1979). *انظر*
- 13- Guglielmo Zappacosta, Francesco Maturanzio, *umanista perugino* (Bergamo: Minerva Italica, 1970). *انظر*
- 14- Badius, from fol. 104r in the 1531 Ioannes Crepin (Lyons) edition of the *Bibl. Ad Herennium with commentaries*. *وتوجد هذه النسخة النادرة في الفاتيكان*. Apost. Vat. Popag.. III.151.
- 15- Zappacosta, Francesco Maturanzio, p. 105; also pp. 95 ff, 112 ff, 127 ff, 197ff (his orationes in praise of poetry), 259 ff. *انظر*
- 16- Ward, 'Renaissance commentators', pp. 158ff. *ولا يذكر مارتينيلى في مناقشته لشروح عمل فالّا إلهام إيقاع النثر* 'Le postille di Lorenzo Valla all'Institutio oratoria di Quintilano, in Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano, ed. O. Besomi and M. Regoliosi (Pauda: Antenore, 1986), pp. 21-50.
- 17- M. J. C. Lowry in *Contemporaries of Erasmus: a biographical register of the Renaissance and Reformation*, ed. P. G. Bielenholz and T. B. Deutscher (Toronto: University of Toronto Press, 1985), vol. III, p. 134. *وتشير الدراسة الحالية إلى شروحه بنسخة فينيسيا لعام ١٤٩٣ 'per Bonetum' Locatellum.*
- 18- Cicero. *De officiis*, *Ad Herennium*, *قام أوجينيبي دي بونيسو فيسينتيو بتحرير* and *De inventione*, and Quintilian. *Institutio*, *تابعًا لفيثوريانو دا فلتر. ولمراجعة عمل بارزيزا حول De oratore* راجع Mercer, *The teaching*, pp. 77-9, 81, 92-3, 144 n. 22, 153.
- 19- أوجينيبي في مقدمته لتعليقات على *De oratore* في طبعة فينيسيا عام ١٤٨٥.

- ٢٠- تشير الدراسة الحالية إلى طبعات شروح ديسترياي الباريسية لعامي ١٥٥٧ و ١٥٦١ apud Thomam Richardum، وهي الشروح الأساسية في المجلد. ولمراجعة معلقين آخرين انظر Ward, 'Renaissance commentators', pp. 155-6. أما فيما يتصل بديسترياي نفسه فالمرجع الأساسي هو Meerhoff, *Rhétorique et poétique* Pages xxxvii-xxxix of the Paris 1536 edition of D'Estrebay's gloss on the Orator ad M. Brutum.
- ٢١- Lyons: Gryphius, 1538, Partit. or with the glosses of D'Estrebay and Giorgio Valla.
- ٢٢- Page 56 of the edition just cited وتوجد مجموعة أكبر من التعليقات وتشمل تعليقات ديسترياي في طبعة باريس عام ١٥٦٢.٦
- ٢٣- يتخذ أدريان تورنيب في تعليقه على كوينتيليان في عام ١٥٥٤ قراراً مذهماً وغير معتاد يتمثل في تقديمه لأرائه عن فن الخطابة على صورة شروح مفصلة عن كوينتيليان. (Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 462 ff) وفيما يتصل بأجواء القرن السادس عشر انظر T. Cave, *The cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance* (Oxford: Clarendon Press, 1979).
- ٢٤- Monfasani, George of Trebizond, p. 265
- ٢٥- Leeman, *Orationis ratio*, ch. 6, esp. pp. 165-7; Scaglione *The classical theory of composition*, ch. I, esp. p. 51; Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, p. 458

الشعرية

أولاً: تصنيفات الحركة الإنسانية

ترجمة: مصطفى رياض

(٧)

التصنيفات الإنسانية للشعر ما بين الفنون والعلوم

ويليام جيه. كينيدى

صنفت النظرية الإنسانية الشعر ما بين الفنون والعلوم وفقاً لأساليب متنوعة ومتضاربة فى بعض الأحيان؛ إذ لا يقتصر أى من هذه التصنيفات على منح الأولوية لبعض الأنواع الأدبية والأساليب والاتجاهات والموضوعات على غيرها، بل يمتد ليشمل ما قد يخاطبه الشعر من قيم إحدى الطبقات أو النظم الاجتماعية. فقد شكلت النظرية الإنسانية مجموعة من النصوص المعتمدة يُعرّف الأدب من خلالها، وما يمكن أن يكون عليه بين الفنون الأخرى، سواء أكان ذلك فى جمهورية تتمتع بحقوق دستورية محدودة، أم تعتمد على نخبة أرسقراطية (فلورنسا وفينيسيا) أو بين النبلاء ذوى الامتيازات والذين يدينون بالولاء للأحزاب التى ينتمون إليها (بلاط نابولى وأوربينو وفيرارا فى إيطاليا أو حلقة سيدنى وليستر فى إنجلترا) أو فى نظام ملكى وطنى صاعد (ملوك فرنسا وإسبانيا) أو بين أبناء البورجوازية الحضرية (ليون ویرشلونة ولندن) وقد صنفت النظرية الإنسانية الشعر تصنيفاً أساسياً من حيث ارتباطه بالبلاغة، والفلسفة السياسية والخطاب التاريخى.

وكان نحاة العصر الوسيط قد أنزلوا الشعر منزلة بين العلوم الطبيعية والأخلاقية، مثلما فعل داعية الإصلاح الأكاديمى جون أوف سالزبرى John of

Salisbury فى مؤلفه Metalogicon (حوالى ١١٦٠) وفيه يربط الشعر بالـ "التمثيل الواضح، الصور المفضلة" diacrisis بحيث يبدو أنَّ الشعر "يعكس صورة الفنون جميعها"^(١) غير أنَّ الإنسانين الجمهوريين الذين عاشوا فى فلورنسا فى القرن الخامس عشر ربطوا ما بين الشعر والبلاغة، حيث يؤدى الشعر دورًا عمليًا فى استئثار الذكاء والتشجيع على التعلم والحث على الفضائل المدنية. وعلى سبيل المثال، فإنَّ كريستوفورو لاندينو Cristoforo Landino فى حوارهِ عن الحياة الطيبة Disputationes Camaldulenses (حوالى ١٤٧٢) يفسر الإنياداة على أساس أنَّها رحلة البطل إلى أصل كل الفضائل summum bonum الأفلاطونية الجديدة^(٢)، وعلى الرغم من أنَّ لاندينو يحول القصيدة إلى حكاية رمزية تحوى أفكارًا مجردة فإنَّه يمد جذور شخصياتها الخيرة والشريرة فى خصوصية تاريخية لم يعدها معلقو العصر الوسيط. وتكمل طبعاته التالية لهوراس (١٤٨٢) وفيرجيل (٨ - ١٤٨٧) خط السير من الحكايات الخرافية التى تنتمى إلى العصر الوسيط إلى الفقه الإنسانى من خلال الاقتباس من المصادر الإغريقية، وتقديم الحقائق المستقاة من كُتاب التاريخ الذين ينتمون للعصر القديم وإثبات الاستنتاجات التفسيرية من خلال التحليل الدقيق للنصوص. ومن أجل الترويج للثقافة الفلورنسية قام لاندينو بتطبيق أساليب مشابهة على النصوص التى كتبت بلغة وطنه وخاصة على كوميدى دانتى (١٤٨١) وشعر بترارك.

وفى محاولاته هذه تبنى ضمناً أساليب منافسه الفلورنسى أنجلو بوليتسانيو Angelo Poliziano وهو الذى أعطى للدراسة الأدبية الكلاسيكية دفعة واضحة فى معاهد العلم عندما حررها من الأهداف العامة للإنسانية المدنية وعهد بها لعناية الدراسات المتخصصة ويعد مؤلفه مجموعات Miscellanea (١٤٨٩) (وهو مجموعة من المقالات القصيرة المتخصصة عن المراجعة التقنية للنصوص وتصحيحها

ودراسة المصادر وتفسير دقيق) سابقة في مجال شرح الشعر في سياق التاريخ والفلسفة والخطابة السياسية^(٣).

وفي شمال إيطاليا نقل ديزيديريوس إرازموس Desiderius Erasmus مبادئ الدراسات الإنسانية إلى مجال دراسة النصوص المقدسة متحدًا من خلال تلك العملية التصنيف الأكاديمي التقليدي في "جمهورية الآداب" ومستعيًا بتصور أكثر مرونة عن مراعاة المقال لمقتضى الحال من الناحية الأسلوبية مقارنة بما سبقه من تصورات.^(٤) ففي مؤلفه الوليمة الإلهية The godly feast (١٥٢٢) يحتق المتخاطبون بالأساليب المتنوعة للنصوص الدينية بوصفها أفضل النماذج الأدبية، ويخصون بالتبجيل المزامير والأمثال وأسفار الأنبياء والأنجيل، كما يمتدحون بلاغة أفلاطون وبلوتارك وفيرجيل وهوراس ويشيرون باعتبار أن مؤلفاتهم إضافات مكمل ذات فائدة في الأدب الدنيوي.^(٥) وينتقد إرازموس في مؤلفات أخرى القواعد والتصنيفات الجامدة. ويحث مؤلفه على نهج شيشرون The Ciceronian (١٥٢٧)، وهو على صورة حوار تغلب عليه الحماسة عن المحاكاة الأسلوبية، الكتاب على الرجوع إلى مجموعة متنوعة من النماذج الأدبية، مطوعين إياها كلا على حدة لتلائم الموضوع والقارئ: "فأسلوب شيشرون لا يناسب جميع الأدواق"^(٦).

وقد أطلق جويام بوديه Guillaume Budé، رجل القانون والوزير في بلاط لويس الثاني عشر ومؤسس كلية القراء الملكيين، في مؤلفه فقه اللغة De philologia، اسمًا جديدًا لعلم الدراسات الأدبية الذي وضعه إرازموس وذلك بتبنيه مصطلح "فقه اللغة" من خطابات شيشرون.^(٧) فدراسة النصوص المقدسة تشغل المرتبة الأولى من فقه اللغة philologia prima، ودراسة جميع النصوص الأخرى تأتي في المرتبة الثانية وتتبع الأولى. ويحدد المصطلح فقه اللغة philologus مجالًا دراسيًا جديدًا لطلاب الآداب الجميلة bonae litterae ويحل محل المصطلحين السابقين: النحو grammaticus والبلاغة rhetoricus اللذين يضعان الشعر في سياق النحو والبلاغة.

ويعد خوان لويس فيف Juan Luis Vives المولود في فالنسيا لأب يهودي كان يعمل بالتجارة ونفذ فيه حكم الإعدام بعد محاكمة أمام محاكم التفتيش، واحدًا من تلامذة إرازموس، وقد أنفق معظم سني حياته في بروج Bruges عدا فترات قصيرة ما بين ١٥٢٣ و ١٥٢٨ عندما حاضر في أوكسفورد وعمل كمعلم preceptor لماري تيودور Mary Tudor وكاترين أوف أراجون Catherine of Aragon^(٨). ويعد مؤلفه النظم De disciplinis (١٥٣٢) مقالًا شاملاً عن إصلاح التعليم، يعارض فيه المنظومة المغلقة للأنواع البلاغية (تأمل، حكيم epideictic في مجال الشعر ومبادئ الإبداع، والنظم والتأثير البلاغي المرتبطة بها " فما هي إلا ممارسات يتضاعف عددها إلى ما لا نهاية"^(٩)؛ فالجوانب العملية للتعبير تحتل المرتبة الأولى بحيث يكشف الشكل المتفرد المناسب للغرض المحدد. وذلك تحل مجموعة متنوعة من " النظم ذات تصنيفات متداخلة محل أى نظام تقليدي للفنون والعلوم.

ويعد خوان هوارتي دي سان خوان Juan Huarte de San Juan وهو طبيب علامة عاش في بيزا، وهي بلدة فقيرة في الأندلس، رائدًا لإحدى الأشكال المبكرة لعلم نفس القدرات وذلك عندما أعاد تصنيف نظم المعرفة في مؤلفه دراسة في عبقرية العلوم Examen de ingenios para las ciencias (١٥٧٥) ويرى هوارتي أن كل طاقة من طاقات العقل تعكس تركيبة مختلفة من الأمزجة، وتتحكم في فن أو علم بعينه؛ فالذاكرة تتحكم في علم اللاهوت والكرزموجرافى (علم مظهر الكون) والقانون وفنون اللغة، الفهم يتحكم في المنطق والفلسفة الطبيعية والأخلاقية والشعر أى جميع الفنون والعلوم التى تقوم على الصورة والتوازن والاتساق والنسب^(١٠) وعلى الرغم من أن الشعراء فى حاجة لأن تسعفهم الذاكرة وربما كان ذلك لمساعدتهم فى ابتكار الموضوعات، والصور البيانية الملائمة، فإن عادة ما يتعارض عملهم هذا مع المنطق والأفكار المنتظمة للفلسفة الشكلية: "فالبلاغة وسحر البيان لا يجتمعان معًا فى رجال عقولهم راجحة"^(١١) وينتمى الشعر إلى درجة من الفهم والاستيعاب يجرى تعريفها عامة بأنها القدرة على

اكتشاف الحقيقة من خلال الاستقراء والتجريب وليس من خلال العموميات العقلانية أو التصنيفات المسبقة.

وقد أوجدت الحركة الإنسانية في عصر آل تيودور بإنجلترا الصلة ما بين الشعر من ناحية، والفلسفة والتاريخ من ناحية أخرى لخدمة أهداف اجتماعية وسياسية لها وزنها، وقد اعتمدت في هذا على الأفكار الأوروبية. فيدعو سير توماس إليوت Sir Thomas Elyot (وهو صديق لـ More وإرازموس Erasmus وفيث Vives) في مؤلفه الحاكم The Governor (١٥٣١) الأرستقراطية الحاكمة إلى اكتساب ثقافة قوامها البلاغة الكلاسيكية والتاريخ والفلسفة، ويوصي بالشعر بوصفه "مرآة لحياة البلاغة" تتدرج تحته كل هذه الفنون^(١١) أما توماس ويلسون Thomas Wilson في مؤلفه فن البلاغة The Arte of rhetorique، فهو يؤكد ما يدين به الشعر للعلوم الطبيعية والتاريخية والفلسفة الأخلاقية والمنطق، غير أنه يشهد أيضاً بدور الشعر المؤثر بوصفه وكيلاً عن المجتمع يحث البشر "على الحياة معاً في إخاء والحفاظ على مدنيهم والتعامل بصدق والتراضي فيما بينهم طوعاً واختياراً"^(١٢) وكذلك يؤكد مؤلف فن الشعر الإنجليزي Arte of English poesie (١٥٨٩) المجهول، وربما كان من وضع جورج بوتنهام George Puttenham أن "الشعراء كانوا رجال الدين الأوائل والأنبياء الأوائل والمشرعين والسياسيين الأوائل في العالم"^(١٣). أما في زماننا الحاضر فإن الشعراء لم يعودوا محتفظين بزمام المبادرة السياسية، وإنما هم يساعدون الحكام والقضاة في مهمة الحكم بنشر أفكارهم في أسلوب "أقصر وأشمل وأيسر في الفهم والتذكر"^(١٤).

وتؤكد نظريات الشعر القائمة على الأفلاطونية الجديدة في إيطاليا في القرن السادس عشر أيضاً على الدور السياسي للشعر، ولكن على استحياء في كثير من الأحيان؛ فقد نفى أفلاطون الشعراء في جمهوريته. وقد استقدم فرانسيسكو باتريسي Francesco Patrizi، أحد الدارسين من فيرارا Ferrarese، في مؤلفه Della poetica

(١٥٨٦) استندم أرسطو للدفاع عن الشعراء، مدعياً أن كتابه فن الشعر هو الباب التاسع من مؤلفه السياسة. فمثلما تسعى الهيئة السياسية لتحقيق التناغم القائم على جمع تناقضات تختلف نسبها فيما بينها، فإن الفنان يسعى لتحقيق الاتساق الذي يساند العدالة المدنية.^(١٦) ويعزز هذا التفسير من فائدة فن الشعر لأرسطو، وهو الكتاب الذي ارتقت مكانته بعد أن صدرت الطبعة الأولى منه في ١٥٠٨م وترجمتها باللاتينية (١٤٩٨ و ١٥٣٦) وترجمتها بالإيطالية (١٥٤٩). وكذلك بصدر تعليق روبرتيلو Robortello في ١٥٤٨. وخلال القرن السادس عشر تخللت التصنيفات الشكلية لأرسطو المجموعات الأخرى لبلاغة شيشرون وشعر هوراس، مانحة أرقى المراتب لبعض الأشكال المعقدة للشعر الغنائي نطالعهما في كتاب الشعر La poetica لبرناردينو دانييلو (١٥٣٦) وكتاب فن الشعر L' arte poetica ولأنطونيو سيباستانو مينتورنو Antonio Sebastiano Minturno (٤-١٥٦٣).

أما جوليوس شيزر سكاليجر Julius Caesar Scaliger، وهو كاتب موسوعي ادعى أنه سليل أسرة عريقة من فيرونا، غير أنه استقر في آجن بفرنسا؛ حيث كتب مقالاته الفلسفية والعلمية، فقد عقد الصلة ما بين أفكار أرسطو ومفاهيم شيشرون وهوراس في مؤلفه كتب الشعر السبعة Poetices libri septem (١٥٦١) على نحو متعمق، ويصنف هذا العمل فنون اللغة بوصفها ضرورية (المنطق والفلسفة)، ومفيدة (إدارة شئون الدولة والخطابة السياسية)، وممتعة (الفن الروائي). وتنقسم الفنون الممتعة إلى فرع يسجل الحقائق الماضية (التاريخ)، وفرع آخر يبتكر الحكايات الخيالية (الشعر والدراما)^(١٧)، ويحدد فصل اللغة الخيالية موقع الشعر ما بين النحو والجدل بوصفه "علماً ثالثاً" يشمل التاريخ والخطابه؛ "حيث يتم التعبير من خلال الصور الخيالية والبلاغية الشائعة عن الهموم العامة في مداراتها المشتركة"^(١٨). وتتولى نظم الموضوعات والأساليب تصنيف الأنواع من أرقى التراتيل الدينية والأناشيد إلى الملاحم والمآسي المتنوعة إلى الكوميديا والهزاء المبذلين.

وفصل لودوفيكو كاستلفرتو في ترجمته وتعليقه على فن الشعر لأرسطو (١٥٧٠) على نحو حاسم ما بين الشعر وجميع الفنون والعلوم الأخرى، وهو يُعرّف الشعر بوصفه مهارة غير عادية، ولا شك أن العلم لا يركن إليه إلا قليلا في هذا التصنيف؛ إذ إن القصيدة تمنح اللذة لا العلم. كما أن الإلهام لا يلعب دورا؛ إذ إن التتوير قد يتم من خلال المعارف المشتقة، بينما يُمكن صقل موهبة التعبير الشعري ونظم الأبيات المستمر؛ فالشاعر أساس فنى في مجال الشعر، وهى حرفة لها قواعدها الخاصة بمحاكاة الفن الذى تم إبداعه فى شعر الآخرين؛ فالمحاكاة التى أدركها بطبعي تختلف عن المحاكاة التى يتطلبها الشعر^(١٩). وتعد الدراما بالنسبة إليه هى النوع الأسمى (وهو أمر ضرورى إذا ما لاحظنا أن كاستلفرتو تابع لأرسطو)، الذى يقدم فى الأماكن العامة لعامة الناس؛ فتعكس المأسى المثل التى تسود الحياة النبيلة، وتعكس الملامى الحياة العادية للطبقة الوسطى.

وعلى الرغم من أن الدراما تركت أثرها على بلاط نبلاء شمال إيطاليا بحلول منتصف القرن السادس عشر، فإن الشكل الأكثر تفضيلا فى البلاط ظل ملحمة الرومانس البديعة، والتى يعد أورلاندو فيريوزو Orlando Furioso أفضل مثالا لها، وقد دافع Giovambattista Giraldis Cintio دفاعا بارعا عن حكايتها المتعددة فى مؤلفه رسالة فى الإطار الداخلى للرومانسات Discorso intorno al comporre dei romanzi (١٥٥٤) وقد ساند توركاتو تاسو Torquato Tasso هذا التفضيل حتى عندما تحداه معتمدا على المطلب الأرسطى الخاص بالوحدة وذلك فى مؤلفه رسالة فى فن الشعر Discorsi dell'arte poetica الذى كتب مسودته فى ستينيات القرن السادس عشر عندما كان يخطط لملمحته عن القدس Gerusalemme liberata^(٢٠)، وقد خفف تاسو من اتجاهات الرومانس فى كتاباته من خلال محاولته التعبير عن "جميع أفعال الرجل السياسى"، كما زعم فى مؤلفه حكايات الشعر الخرافية Allegoria del poema (١٥٧٥)^(٢١). وفى نهاية المطاف وازن ما بين التوجيه والمتعة فى كتابه

رسالة فى الشعر البطولى Discorsi del poema eroico (١٥٩٤)، ويصنف هذا العمل الشعر على أساس من الجدل والمنطق كى يمثل "لا الزائف وإنما المحتمل" وخاصةً المحتمل مادام مماثلاً للواقع من خلال العرض وضرب الأمثال، والقياس الإضمارى enthymeme وحتى اللبس^(٢٢).

وقد أثرت تصنيفات الإنسانين للشعر على تفكير الدارسين غير المتخصصين والكتّاب المبدعين على صور مختلفة. فالمحاورون فى مؤلف كاستيليونى Castiglione، كتاب رجل البلاط The book of the courtier (١٥٢٨) يشيرون إلى أن الشعر، مثله مثل الموسيقى والتصوير، فن ممارسته تلائم النبلاء المتقنين والبورجوازيين الحضريين^(٢٣) وقد عمل بهذه النصيحة على أفضل وجه رجال أفاضل من الهواة خارج حدود إيطاليا مثل: فيليب سيدنى Philip Sidney وميشيل دى مونتيني Michel de Montaigne، وقد شارك سيدنى، الذى كان يتطلع للحصول على لقب فارس فى خدمة التاج الملكى إليوت Elyot وويلسون Wilson وبتتنام Puttenham، مواقفهم حول الوظيفة العامة للشعر. ويشير مؤلفه دفاع عن الشعر The defence of poesie (الذى وضعه عام ١٥٨١م) إلى وظائفه التشريعية والوصفية التاريخية بين الأتراك والهنود والإيرانيين وأهل ويلز، ويقدم مثل داوود الشاعر الملك الذى دونت مزاميره التاريخ والنبوة والقانون الإلهي^(٢٤)، فالشعر تتدرج تحته جميع تصنيفات الفن والعلوم؛ لأن الشاعر "يمضى جنباً إلى جنب مع الطبيعة، فلا يغلق على دواعى مواهبه المحدودة، بل إنه يتحرر منطلقاً فى مجالات قريحته"^(٢٥).

أما مونتيني الذى سعدت أسرته بلقب النبالة الذى حصلت عليه مؤخرًا فى بورجو، فإنه ينقل قول كاستيليونى مصحوباً بموافقه فى مقالاته (١٥٨٠ - ١٥٨٨) بينما يردد أصداً معارضة إرازموس لمنهج التصنيف^(٢٦) ويزعم مونتيني فى مقالته Divers evenemens de mesme conseil (نتائج مختلفة للخطة نفسها) أن نظم الشعر

قد يتم دون وعى أو سابق إعداد؛ الأمر الذى يجعله يتخطى فكر الكاتب ونواياه، بحيث يمكن للقارئ المتمكن أن يكتشف فيه " أوجه اكتمال تزيد على ما وضعه أو تخيله وتضفى عليه من المعانى والاتجاهات ما هو أكثر ثراء وعمقا" (٢٧) فالشعر لا يخضع للمفاهيم الضيقة إلا على "أدنى المستويات" وهو يعبر عن رأيه فى Du jeune Caton (١/٣٧) فيقول "إن الشعر الجيد المتميز الإلهى يعلو على القواعد والعقل" (٢٨) ويفضل مونتيني من بين القدماء الذين يقدم سرداً لهم فى عن الكتب Des Livres (٢/٧) فيرجيل ولوكريشيوس Lucretius وكاتولوس Catullus وهوراس، ومن بين المحدثين بوكاشيو Boccaccio ورابليه Rabelais، ويوهانس سكوندوس Johannes Secundus ؛ وفى مقاله عن الاستدلال بالقرائن De la praesumption يضيف أسماء دورات Dorat وبيسا Beza ويوكانان Buchanan ولوبيتال L'Hôpital وموندوريه Montdoré وتورنيزب Turnèbe ورونسار Ronsard وديبلاى Du Bellay (٢٩)، وهو يعارض فى كل ما كتب التعريفات القاطعة؛ فالتعليق النقدى، وهو أحد أعراض "الضعف الطبيعى" للعقل، يدفع القراءة للسعى وراء شروح منطقية وتفسيرات متسقة مع ذاتها، غير أننا نبذل "المزيد من العناية فى فهم التفسيرات مقارنة بتفسير الأشياء، فهناك عدد أكبر من الكتب عن الكتب مقارنة بالكتب الموضوعية حول مواضيع أخرى: فكانت لا نقوم إلا بكتابة شروح على أعمال بعضنا البعض. (٣٠) "فى التجربة" De l'experience (٣/٨)

وهناك رجل فاضل آخر من الهواة وهو البطل hidalgo الفقير فى رواية دون كيخوته (١٦٠٥-١٦١٥) التى ألّفها ميغل دى سيرفنتس Miguel de Cervantes، فهو يعبر عن آراء متحمسة فى الأدب (خاصة فى ٢/٦٢، و٢/٣، و١/٤٧) مبيّناً أن التصنيفات الأرسطية قد تخللت الخطاب الشعبى، وهو يشرح الفروق ما بين الأصناف الأدبية (الملحمة، والشعر الغنائى، والمأسى، والملاهى) وعلاقة الشعر بالتاريخ، والحقيقة بالخيال، ومشابهة الواقع بالحقائق العامة، وفى لقاء مع caballero

الثرى (Don Diego de Miranda) (٢/١٦) يدافع البطل عن الشعر بوصفه مسعى عميق اللذة يخدم جميع العلوم بدوره ويزيد ثراء وبهاء بفضل تلك العلوم، غير أن دون ديجو الذى يفتقد لملكة الخيال يظل متشبثاً بذوقه الأدبى التقليدى الذى يميل إلى التسلية الرخيصة السهلة، وهو يجلب على نفسه اللوم عندما يوبخ ابنه الذى التحق بدراسته الجامعية مفضلاً التخصص فى الدراسات الأدبية على التخصص فى القانون، كما جلب الصبى اللوم على نفسه؛ لتفضيله قراءة النظرية والنقد عن الشعر نفسه، ويبدو أن دون ديجو وابنه مؤثران لما سيأتى من تصنيفات؛ فصل الشعر عن الأمور العملية، وتحديد موقع الأدب مستقلاً فى الهامش، والاحتفال بالنظرية على حساب النصوص، فمن كان ليتنبأ بهذه النتيجة؟

الهوامش

- 1- John of Salisbury, *Metalogicon*, trans. D. D. McGarry (Berkeley: University of California Press, 1955), pp. 66-7.
- 2- Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses*, ed. P. Lohe (Florence: Sansoni, 1980), and *Scritti critici e teorici*, ed. R. Cardini, 2 vols. (Rome: Bulzoni, 1974). راجع Roberto Cardini, *La critica del Landino* (Florence: Sansoni, 1973); Craig Kallendorf, *In Praise of Aeneas* (Hanover, NH: University Press of New England, 1989); and Deborah Parker, *Commentary and ideology: Dante in the Renaissance* (Durham, NC: Duke University Press, 1993).
- 3- *Angeli Politiani opera* (1553; facs. Reprint Turin: Bottega d'Erasmus, 1970-1, ed. I. Maier), 3 vols.; راجع Vittore Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola* (Turin: G. Einaudi, 1983).
- 4- *The antibarbarians* (1520), trans. M.M. Philips, in *The collected works of Erasmus*, ed. C. R. Thompson et. al., 86 vols. (Toronto: University of Toronto Press, 1974-), vol. XXIII (1978), pp. 1-122, ٤٢.
- 5- *Colloquies*, trans., C.R. Thompson (Chicago: University of Chicago Press, 1965), pp. 46-78, حيث يعتبر الكتاب المقدس "أروع المقتنيات" على الإطلاق (p.71).
- 6- *The Ciceronian*, trans. B.I. Knott, in *Complete works*, vol. XXVIII (1986), pp. 337-448, ٤٣٨ راجع Jacques Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, 2 vols. (Paris: Les Belles Lettres, 1981), vol. I, pp. 399-450, 509-86; and vol. II, pp. 711-848.
- 7- *De philologia* يظهر مؤلف في *Opera omnia Gulielmi Budaei*, 4 vols. (1557; facs. reprint London: Gregg Press, 1966), vol. I, pp. 39-95. راجع أيضًا Guillaume Budé, *De philologia et de studio litterarum*, intro. A. Buck (Stuttgart: Friedrich Frommann, 1964); Marie-Madeleine de la Garanderie, *Christianisme et lettres profanes (1515-1535)* (Paris: Champion, 1976).

- ٨- أهدى فيف للملكة كاثارين مؤلفه بعنوان *De institutione feminae christianae* (1523) وهو الكتاب الذي يهاجم بضرارة شهيرة تلك "الكتب التافهة" من شاكلة *Decameron*, *La Celestina*, وقصص الرومانس التي أنتجتها العصور الوسطى والكاتبات الساخرة لوجيو. راجع أيضًا Juan Luis Vives, *Opera omnia*, 8 vols. (1782-90; facs. reprint London: Gregg Press, 1964), vol. IV, p. 84; Spanish trans. *Obras completas*, ed. L. Riber, 2 vols. (Madrid: M. Aguilar, 1947-48), vol. 1, p. 1003.
- 9- تناقش *De tradendis disciplinis* نسخة قصيرة باللغة اللاتينية بعنوان Riber, 2.4 60; *Opera*, vol. VI, p. 356.
- 10- Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. E. Torre (Madrid: Editora Nacional, 1976), p. 164); *The examination or tiall of men's wits and dispositions*, trans. R. Carew (London: Adam Islip, 1594), p.103.
- ١١- المرجع السابق ص. ١٧٩، وص. ١٢٠ بالترجمة.
- 12- Sirt Thomas Elyot, *The book named the governor*, ed. S. E. Lemberg (London: Dent, 1907), pp. 47-48.
- 13- Thomas Wilson, *Arte of rhetorique* (1585; facs. reprint Oxford: Clarendon Press, 1909, ed. G. H. Mair) sig. Avir.
- 14- George Puttenham (?), *The arte of English poesie*, ed. G.D. Willcock and A. Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1936), p.6.
- ١٥- المرجع السابق ذكره ص. ٨.
- 16- Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica*, ed. D. Aguzzi-Barbagli, 3 vols. (Florence Istituto di Studi del Rinascimento, 1969-71), vol. II, p. 168.
- 17- Julius Ceasar Scaliger, *Poetics libri septem* (1561; facs. reprint Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1987, ed. A. Buck), p.1; ترجمة بعض مقتطفات من Fredrick Morgan Pelford, *Select translations from Scaliger's 'Poetics'* (New York: Henry Holt, 1905), pp, 1-2.
- ١٨- المرجع السابق طبعة ١٥٦١ ص. ١٢١.
- 19- Lodvico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. W.Romani, 2 vols. (Rome and Bari: Laterza, 1978-9)vol. 1, p.94; ترجمة بعض

- Andrew Bongiorno, *Castelvetro on the art of poetry* (Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1984), p. 43, مع مقدمة pp. xiii-xlvi.
- 20- Torquato Tasso, *Prose*, ed. E. Mazzali (Milan: Riccardo Riccard, 1959) pp. 349-410; Lawrence F. Rhu, *The genesis of Tasso's narrative theory* (Detroit: Wayne State University Press, 1993), pp. 99-154.
- 21- Rhu, *The Genesis*, p. 157.
- 22- Torquato Tasso, *Prose*, pp. 487-729, ٥٢٥-٧, Discourses on heroic poem, trans. M. Cavalchini and I. Samuel (Oxford: Clarendon Press, 1973), pp. 29-30.
- 23- Castiglione, *The book of the courtier*, part I, sections 46-9. تم الانتهاء من تأليفه. قام Aldo ١٥٢٨ مع حلول عام ١٥١٦ ونشره Paul O. Kristler, راجع Bruno Maier (Turin: UTET, 1955). "The modern system of the arts", *Renaissance thought II* (New York: Harper & Row, 1965), pp. 163-227.
- 24- *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten (Oxford: Clarendon Press, 1973), pp. 75-7.
- ٢٥- المرجع السابق ص. ٧٨
- 26- *The complete essays of Montaigne*, trans. D. Frame (Stanford: Stanford University Press, 1957), I. xlviii (p. 213) and II. xvii (p. 48). للرجوع إلى Glyn P. Norton, *Montaigne and the introspective mind* (The Hague: Mouton, 1975), pp. 170-84.
- 27- *The complete essays*, p. 93.
- ٢٨- المرجع السابق ص. ١٧١.
- ٢٩- المرجع السابق ص. ٥٠٢.
- ٣٠- المرجع السابق ص. ٨١٨.

(٨)

نظريات الشعر: المؤلفون اللاتينيون

آن موسى

إن أفضل مجال لدراسة النقد الأدبي في العقود الثلاثة الأولى من القرن السادس عشر يتمثل في التعليقات المنشورة على هومش نصوص شعرية بعينها، وفي المصنفات المتنوعة التي أودعها الدارسون الإنسانيون الملاحظات التي دونوها على قراءاتهم، ولم تبدأ في الظهور إلا مؤخرًا نظرية متماسكة صادرة عن الممارسة التعليمية. وقد كان النجاح الباهر من نصيب إحدى الأعمال الجديدة المبكرة في القرن، والتي قصرت اهتمامها على المناقشة النظرية للشعر؛ فقد نشر جيرولامو فيدا Girolamo Vida عمله De arte poetica في روما عام ١٥٢٧م في قالب شعري، وينقسم العمل إلى ثلاثة أبواب تتناسب على نحو عام مع التمييز الذي أوجده علم البلاغة ما بين الابتكار وشخصية الشاعر والأداء البلاغي، وقد جرى اشتقاق محتوى العمل نفسه من الأفكار الأساسية لهوارس مضافًا إليها إشارات لمفاهيم بلاغية مختلطة بقدر من الحماسة الأفلاطونية، ومعبرًا عنها في حدود الإمكان بلغة تحاكي لغة فيرجيل النموذجية، ويتعين على شباب الشعراء أن يطالعوا جميع ما في الطبيعة ويبحثوا في مئات الأشكال التي يمكن للفكر أن يتخذها، غير أنه غالبًا ما تتقدم ذخيرة الذاكرة الوفيرة لنجدتهم وهي الذخيرة التي أعدت إعدادًا جيدًا من خلال الدراسات الأدبية التي يدعو إليها الباب الأول من قصيدة فيدا (الباب الأول، ٤٢٧-٤٣٧)، ولا يُعنى فيدا شأنه في ذلك شأن منظري الأدب الإنسانيين بالإشارة التي يوجدها الخيال لواقع الطبيعة، وإنما يعني بإشارة ذلك الخيال للنصوص الأدبية الأخرى، ففن الشعر هو فن محاكاة كلمات

الشعراء الآخرين لا فن محاكاة الأشياء، ويعد فيرجيل هو النموذج الذى يحتنيه فيدا للكمال الفنى للحقيقة الشعرية.

وقد نتج عن هذا الاهتمام البالغ عملية استكشاف يقوم بها فيدا فى مطلع الباب الثانى للزمن الخاص بالشعر الذى يختلف اختلافاً بيناً عن الزمن التاريخى (الباب الثانى، ٥١-١٥٩)، وتبدأ مناقشة فيدا من التمييز الذى وضعه هوارس ما بين الترتيب الزمنى الطبيعى للتاريخ والترتيب الزمنى الفنى الخاص بالشعر وهو الذى يبدأ فى منتصف الرواية ثم يتقهقر فى ذاكرة المشاركين فى الحدث ويتقدم فى توقعاتهم ونبؤاتهم على صورة علامات ونذر ما قد يحدث مستقبلاً، ويوضح فيدا كيف يحمل الكاتب ذهنه الماضى والحاضر والمستقبل معاً فى عمله، وكيف يتناول إحساس القارئ بالزمن والترقب بحيث يقارب ما بينه وبين نهاية منظورة غير أنها مؤجلة على الدوام، ويبدو فيدا أكثر تشويقاً عندما يبحث فى كيفية اختلاف عالم الشعر عن الطبيعة التى يدركها العامة، ويؤكد فيدا على ألا يفقد الشاعر مصداقيته بالتحول إلى ما يستعصى صراحة على التصديق، بل عليه أن يمضى فى طريق يمزج فيه الخيال الشعرى بمهارة مع الحقائق لتحقيق زينة الطبيعة وتنوعها وهما بهجة الشعر (الباب الثانى، ٣٠٤-٣٢٤، ٣٢٩-٣٤٦)، ويبدو أن ما يستعصى على فيدا تصويره يتمثل فى أسلوب الكتابة أو القراءة الذى يقوم فيه الخيال بدور التعبير الرمضى للحقيقة. فهو ينحى هذا الأسلوب جانباً بهدوء (الباب الثانى، ٣١٦-٣١٩)، ويحل محله فكرة وردت فى الباب الثالث ترى فى الكتاب عالماً يحوى مئات الصور والأشكال؛ فاللغة تقدم أفضل انعكاس للطبيعة بالنظر إلى قدرتها على توليد مجموعة متنوعة لا متناهية من الأشياء غير المتشابهة (الباب الثالث، ٣٢-٤٣).

ويسيطر الشعور المجرد بلذة التنوع على الرصيد البلاغى للصور والنظم فى الباب الثالث من كتاب فيدا، مصحوباً بشعور بلوغ اللغة أقصى طاقاتها الإبداعية فيما ندرك أنه شعر ونراه متمثلاً فى لغة الشاعر الأعظم، ألا وهو فيرجيل؛ إذ تتمثل

اللذة الخاصة للشعر في قدرتها على توليد ترجمات وتحولات متنوعة عبر الصور الاستعارية، وتحصيل صور وأفكار عدة من خلال المقارنة ومضاعفة الروايات التي تقدمها من خلال دمج الحكايات والشخصيات الأسطورية، واحتواء جميع هذه العوالم المختلفة في حيز واحد؛ فالشعر خيالي ويحقق اللذة الخالصة على أساس أولى يكمن في قدرته على التعظيم والتتويع من خلال الصور الخيالية، مثلما تصبح الزخرفة في فن المعمار المنظور لذة خالصة (الباب الثالث، ٩٦-١١٥). أضف إلى ذلك أن هذه اللغة المخصصة كانت فيما مضى لغة الآلهة، ومن ثم فأئنا نستمع إلى الأنغام السماوية من خلال الشعر (الباب الثالث، ٧٦-٨٣). وقرب نهاية الأبواب الثلاثة يتموج أسلوب فيدا ليقارب لغة الإلهام الأفلاطوني دون أن يحاكي لغة الحكاية الرمزية الأفلاطونية؛ فالمصطلحات الشعرية نفسها تحمل أصداء ما هو إلهي دون ما دعوة للتأكيد على موازاتها مع الحقيقة بوضع بدائل للأشياء المشار إليها أو تأكيد وظيفتها التمثيلية.

غير أن فيدا يتعمق في نتيجتين ناشتتين عن نظرية الإلهام الإلهي، وينطلق منهما ليقدّم الشاعر نفسه بشخصيته العامة والخاصة بوصفه أداة يناقش من خلالها مكانة الإبداع الأدبي وطبيعته؛ ففي نهاية الباب الأول الذي يُعنى أساسًا بتقافة الشاعر نترك الشاعر وراعنا في منتج ريفي بعيدًا عن الحياة المدنية والسياسية؛ ليعتلى ذروة تليق بلوكريشيوس Lucretius (الباب الأول، ٤٨٨ - ٥١٤). ولا يظهر فيدا إلا أقل اهتمام بالدفاع عن المسئوليات الأخلاقية للأدب وهي المسئوليات التي ادعى على أساسها بعض المنظرين (وجميع المعلمين الإنسانيين للأدب) مكانة في مجتمعاتهم، ومع ذلك فإن فيدا يسبق عصره بقدر من الازدواجية والاستبطان الذاتي اللذين يسمان شعراء آخرين من القرن السادس عشر اعتادوا السخرية من استقلالهم الذي أعلنوه هم أنفسهم، غير أنهم لا يشعرون دائمًا بالراحة في عزلتهم، ويخاطر فيدا فيما أورده من نتيجة ثانية لنظام الإلهام بتعرية أكبر للذات الخاصة. ويتناول فيدا في الباب الثاني

الإلهام الطبيعي بوصفه هبة، غير أنها هبة قابلة للاسترداد وينصح بقراءة الشعر كوسيلة لتعويض نقص الإلهام واستدعاء الإله المتقلب؛ فالوسيلة الوحيدة لتجوية القوى التي تنزل على الشاعر عندما يتلقى الإلهام هي اللجوء إلى كبح الجماع النقدي أو الانتظار لاستجماع حرارة العاطفة في حالة الهدوء التي يسودها العقل (الباب الثاني، ٣٩٥-٤٥٤). ويقدم فيدا شخصية نموذجية للشعراء اللاحقين الذين سيتعرضون لإشكالية الإلهام الإلهي غير المنتظم في شعر يعكس طبيعته الخاصة.

وربما قام الشاعر الروماني الجديد وزميل فيدا جيرولامو فراكاستورو Girolamo Fracastoro حوالي عام ١٥٤٠م بكتابة Naugerius، غير أنه لم ينشر قبل صدور أعماله الكاملة في فينسيا في عام ١٥٥٥م، ولم يحظ هذا العمل بالسمعة الأوروبية المديدة التي حظى بها عمل فيدا فن الشعر De arte poetica وبالفعل فإن Naugerius لا يقدم أى من المعادلات أو المفاهيم التي ضمنت لعمل فيدا مكانته في سوق معد للتوقعات التي تثيرها مقررات مدارس البلاغة، ويقوم العمل على أساس حوار نثرى يتدرج في تحديد الأفكار حول طبيعة الشعر والغرض منه. ومن بين التعريفات التي أبعدت في المراحل الأولى من الحوار تعريف الشعر بأنه مجرد تسلية) ولا يتوافق هذا التعريف وشعور الشاعر بالالتزام واستجابة القارئ للشعر العظيم)، وبأنه وسيلة لنقل المعرفة (فالشاعر ليس متخصصاً في مجالات المعرفة، بل إنه ينقل المعلومات عن متخصصين)، وبأنه شكل موزون (وهو مجرد تمييز تافه)، وبأنه يعلم الأخلاقيات العملية والتاريخ الطبيعي من خلال المحاكاة أو التمثيل للناس والأشياء (وهو أمر لا يقتصر على الشاعر وحده)، أو بأنه يثير العجب كما كتب جيوفاني بونتانو Giovanni Pontano في عمله Actius قرب نهاية القرن الخامس عشر، وذلك بتقديم الحقيقة تحت ظل الخيال والابتكارات الأسطورية (ويصدق ذلك أيضاً على الخطباء والمؤرخين) فجميع هذه السمات توجد في الشعر ولا تضفى إحداها على الشاعر وظيفة وهدف بعينهما بحيث تنتمي إلى وحده دون غيره.

ويحدد فراكاستورو فى نهاية المطاف السمات التى تنتج تعريفاً للشعر فى مفهوم اللغة الشعر يدين بالكثير لأرسطو وأفلاطون، غير أنه يسلط الأضواء على الأسلوب الذى يعالج به الشعر مادته بقدر يفوق اهتمامه بالمادة نفسها، ويوافق فراكاستورو على الفكرة التى قال بها أرسطو من حيث إنَّ الشاعر يتعامل مع الحقائق العامة (وهى كل ما يمكن أن يحدث على أساس من الضرورة أو الاحتمال) لا مع الوقائع الخاصة التى حدثت بالفعل، غير أنَّه يتحول مما تتم محاكاته إلى اللغة التى تتم بها المحاكاة؛ فبخلاف أى مستخدم آخر للغة لا يهدف الشاعر سوى التعبير عن الحقائق العامة فى شكل جميل يناسبها وأن يسعى لتحقيق الجمال الذى تتسم به الأنواع المختلفة للإبداع الشعرى (الأجناس الأدبية)، ويبحث فراكاستورو عن فهم التجربة الجمالية وليس التعريف الفلسفى لصلة الخيال بعالم الطبيعة القائم. وتتكون عناصر الخطاب الجميل من الموسيقى والنبرات والاستعارات والمقارنات والاستطراد وترتيب الكلمات والنقلات والصور الخيالية، وكلها تمنح الجمال حتى لتلك الموضوعات التى تفتقد بذاتها إلى الجمال، وكل هذه العناصر مجتمعة تنقل الشاعر والقارئ إلى حالة من النشوة لا يمنحها إله كما تصور أفلاطون، وإنما هى مجرد تأثير للتركيب الجميل للغة؛ فجمال الإبداع الخاص للشعراء هو اللغة ويتمثل الهدف فى إضفاء عنصر الجمال. ولتحقيق هذا الهدف يستخدم الشعراء الحكايات الخيالية، غير أنَّ فراكاستورو يحرص على ألا ينفى دفاعه عن الشعراء باعتراف يسم الشعراء بالكذب؛ فالجمال والكذب لا يلتقيان لأنَّ الزيف الواضح لا يحتل أية مكانة فى الشعر. غير أنَّ الحكايات الخيالية التى يستخدمها الشعراء قادرة على الإشارة لأشياء حقيقية إما بالتشابه المظهري أو بالتفسير الرمزي (يشير فراكاستورو ضمناً للاتجاهات المادية والتاريخية والأخلاقية لتراث التفسير) أو لأنَّ القدماء آمنوا بها، أو لأنها تشكل جانباً من الإضافات البلاغية ذات الصلة بالموضوع الذى تقدمه هذه الحكايات.

ويسود الجزء الأخير من الحوار الفكر الأفلاطوني حيث لا يرى فراكاستورو الجمال وحده في الشعر وإنما الفائدة أيضاً؛ فالشاعر تحركه مواطن الجمال الحق وهو بدوره يكشف عنها للآخرين في كلماته، وهو بذلك يسجل الحق والخير، وكما هو الحال مع فيدا، فإن مفهوم الشعر بوصفه نوعاً خاصاً من الخطاب يأتي في المقام الأول. كما أن البنية الأساسية للغة الشعر الجميلة وفقاً لفراكاستورو - كما يوضح في خاتمته - تكمن في "العناصر المختلفة للكلام"، ويحصر ذلك الرأي التحليل النقدي في دائرة البلاغة ومجموعات الكلمات والصور الخيالية والإيقاع والإنشاء ومحاكاة الشعراء الآخرين، بينما يميز فراكاستورو الخطاب الشعري عن أنواع الخطاب الأخرى على أساس من توجهه الخاص للجمال.

ويعد الشاعر Antonio Minturno (١٥٥٩) لمؤلفه أنتونيو منتورنو De poeta حواراً يفوق في طموحه غيره من الأعمال، غير أن الحوار يضل طريقه باطراد مع تقدم العمل فيقدم توصيات ملزمة، وذلك عندما يوجه منتورنو اهتمامه إلى أجناس الشعر (الملحمة في الباب الثاني ويليه أبواب عن المأسى والملاهي والشعر الغنائي) ويختتم في الباب الرابع بأمتثلة للحكم والصور الخيالية ومواطن الجدل وسمات الأسلوب، وقبل أن تتم هذه النقلة إلى الأجناس والبلاغة، عرض منتورنو مواقف نظرية متنوعة تنوعاً كبيراً في الباب الأول وكلها تتبع من مقولة إن الشعر فن المحاكاة في المقام الأول. ويستخدم منتورنو الإطار الأرسطي لمناقشته وهو أمر غير مستغرب في ذلك الوقت، غير أن الاتجاه الذي تسير فيه المناقشة يتشابه وما يدور في ذلك العصر من تجميع لفكر أرسطو وفكر هوراس، ويصدق ذلك بصفة خاصة على الدور الذي يمنحه منتورنو للتعريف؛ إذ تكمن اللذة والفائدة من المحاكاة الفنية في التعرف على ما جرت محاكاته، ويفترض هذا التعرف مسبقاً وجود المعرفة، ويعتمد منتورنو على هذا الفرض ليقول إنَّ التبحر في العلوم هو أمر جوهري لقارئ الشعر فهو مصدر اللذة والفائدة والإعجاب للقارئ (الذي ينال المعرفة الملائمة لما يقرأ) أما

الإعجاب بمعنى الإحساس بالدهشة وبغربة ما لا يفسر، وهو ما رأى أرسطو أنه يناسب الملاحم، فإن منتورنو يراه تأثيرًا خاصًا بالشعر. وإذا ما سعى الشعراء وراء العجائب ليصفوا من الأشياء ما لا يمكن أن يوجد، فإن منتورنو يؤيدهم بما أورده أرسطو من تفضيل للمستحيل الذى يجرى على أساس من الاحتمال على الممكن الذى لا يقوم احتمال على وقوعه. غير أنه عادة ما يفهم المحاكاة فى أكثر القوالب الأرسطية المألوفة بمعنى أنها ليست محاكاة الأفعال الخاصة التى تحدث فى الحاضر أو قد حدثت فى الماضى، ولكنها الأفعال التى نتعرف عليها بوصفها محتملة أو ضرورية ويقوم احتمال على صدقها. ومن هذه الزاوية لا تختلف لغة الشاعر عن لغة الفيلسوف الذى يستنتج الحقائق العامة من ملاحظاته للخصوصيات. ومع ذلك فإن منتورنو يتبع منهجًا صارمًا مألوفًا من بعده ينتقل من مفهوم "مشابهة الحقيقة" إلى "مشابهة ما ينبغي أن يكون" وبذلك يقوم الدفاع عن الأدب بوصفه خزانة المثل الأخلاقية. غير أنه لا ينبغي أن يتهاون الشعراء فى مواقفهم الأخلاقية فيجافون الحق، ولذلك فإنه من الضروري أن يصفوا الرذائل ولكن من منطلق التنفير منها. ومن هنا كان بعض المبالغة أمرًا ليس مسموحًا به فحسب وإنما محمود أيضًا؛ فالقراءة تتضمن التعرف على السمات التى يقدمها الشاعر بقدر وعلى أساس معرفة جيدة. غير أن الاهتمام يقع على ما يحدث القارئ للفعل وليس مجرد فك شفرة النص مستخدمًا ذكاءه.

وتعد القضية الأخرى التى تثير جدلاً واسعاً فى المجلد الأول من عمل منتورنو تلك المسألة ذات الصبغة الهوراسية الخاصة، والتى تتساءل ما إذا كان الشعر فى المقام الأول نتاج الفن أو الطبيعة. وعلى الرغم من تردد أصداء نظرية الإلهام الأفلاطونية، فإن منتورنو يبدى اقتناعاً أساسياً بأن الشعر شكل فنى؛ أى أنه فى المقام الأول يتعامل مع مادة مفهومة ونظام وأجزاء مترابطة وأسلوب للمعالجة يمكن أن يخضع لمناقشة عقلانية، ثم يأتى فى المرتبة الثانية أن الشعر يؤدى إلى

أسلوب أفضل للحياة، ولذلك فإن أفضل تعريف للشاعر يتمثل في الكلمات التي استعارها بونتانو Pontano من كوينتيليان Quintilian في مؤلفه Actius وزاد عليها نغمات أرسطية وهوراسية، وهي تشير إلى الرجل الصالح الذي برع في الحديث والمحاكاة وتقديم خطاب في أفضل الأشكال الشعرية عن أى موضوع على نحو ذكى وكامل، كما أنه لا تتوافر لنا القدرة على تقديم جميع الأشياء التى يمكن محاكاتها بأسلوب يثير العجب ويمنح اللذة والفائدة. وما دامت القصيدة عملاً فنياً فإنها نتاج عقل منظم. وينطلق منتورنو بما قدمه من دليل إضافي على الفضائل الأخلاقية للشعر ليقدم توضيحاً تفصيلياً لفن الشعر من ناحية الأجناس التى يجرى توزيعها إلى مجموعات رئيسية ومجموعات فرعية وفقاً لمادتها، وأساليب أدائها والمعجم الشعرى الخاص بها.

وفى مجال النقد الأدبي، كان صدور كتب الشعر السبعة Poetices libri septem لمؤلفه جوليوس سيزار سكاليجر Julius Caesar Scaliger - الكاتب الفرنسى الإيطالى (١٥٦١) - فاتحة انتقال السيادة النقدية من إيطاليا إلى فرنسا، ولم يكن سكاليجر الذى توفى عام (١٥٥٨) ليتعرف على عمل منتورنو De poeta، غير أنه كان على دراية تامة بنوع الحجج التى قدمها منتورنو فيما يتصل بمسئوليات الأدب الأخلاقية، مثلما كان على دراية بجميع المداخل النقدية المتنوعة التى تطورت من تركيبات مختلفة للتراث البلاغى الهوراسى والأرسطى والأفلاطونى، وقد أضاف لهذا التراث مصطلحات فنية انتقل معظمها من الإسكولائية، وهى مفردات لم تشكل جانباً من المصطلح البلاغى لمن سبقه من المنظرين، غير أنها كانت شائعة الاستخدام ما بين فلاسفة الجامعات. وفى كثير من الأحيان يدعى سكاليجر الحرج الذى عبر عنه الإنسانىون تجاه هذه المصطلحات المتخصصة التى ابتذلت، غير أنه من الواضح أن غرضه الذى نجح فيه نجاحاً عظيماً هو إضفاء صبغة وانضباط مهنيين للعمل فى مجال النقد الأدبي. ولم يكن سكاليجر يرحب بالحوار الملطف أو التركيب التجميعية،

ويلاحظ أنه لا يستخدم الشكل الحوارى كما أنه يعتمد إلى استخدام كلمة ناقد criticus مرتين ضمن عناوين الأبواب فى مؤلفه عن الشعر Poetice، وذلك للمرة الأولى إذا ما استعرضنا الأدب النقدى اللاتينى.

وتتوزع مناقشات سكاليجر للنقاط النظرية عبر عمله، غير أن بعضها يتجمع فى صدر الأبواب الأربعة Historicus: (الذى يشمل الأجناس الأدبية)، Hyle (العروض)، Idea (نماذج التمثيل اللفظى مشتملا على الصور البيانية) Parasceve (سمات الأسلوب) ولعل القضية الأساسية التى يتناولها هى الانقسام فى الكتابة الشعرية ما بين الكلمات والأشياء. ولقد كان هذا الموضوع تبسيط تعليمى موروث من البلاغيين، غير أن المناقشة الحديثة سلطت عليه الأضواء وجعلته أكثر تعقيدا، بحيث جذبته فى أحد اتجاهين: أحدهما فى اتجاه نظرية للأدب بوصفه خطابا مستقلا يشير إلى ذاتيته، كما نرى فى أعمال فراكاستورو وحتى فى أعمال فيدا، والاتجاه الآخر فى اتجاه مفهوم للأدب بوصفه وسيطاً شفافاً ندرك من خلاله إدراكا واضحا الأشياء، التى يقال إنه يحاكيها وخاصة الأمور الأخلاقية ويقبل سكاليجر الذى يعمل من خلال المصطلحات التى فرضتها مكانة فن الشعر لأرسطو بالفكرة الأساسية القائلة بأن الشعر ضرب من المحاكاة تقوم فيه الكلمات مقام الصور للأشياء والوسائل والأغراض ذات الصلة بهذه المحاكاة؛ فالكلمات تدل على أشياء (أشخاص وأفعال وجمادات)، والأشياء هى إذن موضوع المحاكاة اللفظية وهى تحدد مجال الدالات المستخدمة من أجل أن يبدو تمثيل الأشياء الموجودة وغير الموجودة مقبولا، أو للأشياء التى لا وجود لها على الإطلاق، وتلك سمة من سمات الشعر، وإنما نقبل وجودها لأنها تقدم إلينا بأسلوب يرى معه القارئ أنها ممكنة الحدوث أو ناتجة بالضرورة عن أمور أخرى.

إلى هذا الحد يدور عمل سكاليجر أساسا فى إطار مفهوم مشابهة الواقع verisimilitude أما عندما يصل إلى الرسائل المؤدية لهذه المشابهة أو لمادتها

وشكلها، فإنه يصل إلى ما يعتبره لب الشعر، ألا وهو اختيار الكلمات وترتيبها بغرض تمثيل الأشياء. وما هنا يكمن الفن الواعي للشعر الذى يفوق على نحو بعيد الإلهام الذى يتلقاه الشاعر من موقف سلبي؛ ففى فن الترتيب اللفظى هذا يضع الشاعر أساساً لما يخلقه ويضع قوانين من نظم وقيم و"طبيعة ثانية" فيتحكم فيها بإرادته، حتى تكتمل ويحذف منها العيوب والنقائص التى تشوب الطبيعة ولا تجد لها مكاناً فى مرأتها الأكثر كمالاً. وذلك يفسر الاهتمام النقدى الذى يوليه سكاليجر للمعجم الشعرى للشعراء وللصور البيانية واجتماع الكلمات فى شطر أو عبارة، وعلاقة الأجزاء بالكل أو ببعضها بعضاً فى عمل مكتمل، واهتمامه فوق كل ذلك بالإيقاع والعروض؛ أى لترتيب الكلمات ترتيباً خاصاً بالشعر وبمادة الشعر نفسها وهى علامة على التناغم نفسه. ومع ذلك فإن سكاليجر لا يرى فى العالم الشعرى بناءً جمالياً مستقلاً ومكتفياً بذاته.

ففى المقام الأول، تشير العلاقات اللفظية إلى العالم المادى فى حدود ما تعنيه فإذا لم تقدم مكافئاً مناسباً لما تمثله من أشياء فإنها لا تؤدى الغرض منها. ويبدو أن سكاليجر يخطئ اللياقة decorum التى دعا إليها هوراس؛ فيشير ضمناً إلى أن اختيار الكلمات وترتيبها يعطى شكلاً لما يقدم الشاعر على تمثيله، كما أن اختيار الكلمات وترتيبها تمثل الأشياء التى يمثلها الشعر لا الشاعر، الذى على الرغم من كونه مسيطراً على عمله تمحى شخصيته من خلال كلماته. وفى المقام الثانى الذى لا يقل أهمية، فإن للتعبير هدفاً بعيداً، فما من شئ ينشأ إلا ويستهدف غرضاً، والغرض من الشعر يتمثل فى توليد الفعل الأخلاقى الصحيح أو إذا ما استخدمنا مصطلح هوراس فى التعليم عن طريق إدخال البهجة على النفس. وفى الفصل الثانى من الباب الأخير من مؤلفه Epinomis يذهب إلى أبعد من ذلك فيخلص إلى أن المحاكاة ليست تعريفاً وافياً للشعر؛ لأن جميع أنواع الخطاب تقتضى اللجوء إلى المحاكاة (أو التخيل)؛ إذ إن جميع الكلمات هى صور للأشياء، غير أن الخطاب

المنظوم فنيًا أو (صناعيًا) يملك قوة الإقناع فيحاكي الأشياء على صورة تستثير رغبتنا في عمل الخيرات واجتناب السيئات والشرور، بل إن سكاليجر يتناول في تفصيل البيت الشعري الواحد وفي تحليلاته النقدية هذه النقطة الدقيقة، ألا وهي أن الهدف من المحاكاة التي أنشأت على أسس فنية يتمثل في أن تضيف على حياة الإنسان المزيد من النظام" (الفصل الأول Idea).

ويقدم سكاليجر في الباب الخامس Criticus ملخصًا لكتابات يتناول فيها العديد من شعراء إغريق ورومان موضوعات متشابهة، ويعقد سكاليجر مقارنات دقيقة وتقييمية بينهما. وقد كانت الكتابات التي تخضع للمقارنة في كثير من الأحيان تحتل مكانها في التعليقات على هامش النصوص كما كانت المادة التي تقدمها كتب المقتطفات commonplace-books، غير أن سكاليجر كان أول من جعل من المقارنة منهجًا نقديًا. وتتشابه المعايير التي يستخدمها فيما يقدم من تقييم تشابهاً أساسيًا وتلك التي يستخدمها النحاة وعلماء البلاغة الإنسانيين، من حيث خصائص المفردات وحسن اختيار التراكيب الصوتية والإيقاعية وسمات الأسلوب والقاموس الشعري، والتماسك المنطقي ودلائل المعرفة الواسعة التي تمنع من الوقوع في الخطأ أو التناقض غير أن هذه التقنيات تحولت على أيدي الإنسانيين الأوائل إلى أدوات تعوزها الدقة، بينما قام سكاليجر باستخدامها بدقة فنية؛ لأن ما استخدمه من مصطلحات على الرغم من تشابهه مع سابقه يلقى تعريفًا مستفيضًا في الأبواب الأولى من كتابه.

ولا شك أن التعريف والتنظيم هما فضيلتان أراد سكاليجر أن يدمجهما في علم النقد الأدبي الوليد بعد أن تعرضا لخطر محقق ناتج عن اختفائهما وسط الأفكار المتشابكة المتراكمة عبر السنوات على أيدي المعلقين والمنظرين المتحمسين للجميع، ونستطيع أن نجد رغبة مماثلة في إيجاد نظام في الأساس الذي قام عليه De poetica libri tres لمؤلفه جيوفاني فييرانو Giovanni Viperano والمنشور في أنتورب في

١٥٧٩م. ويبدى فيبرانو، وسط الاهتمام بالدعوة الأخلاقية التي تعد سمة أساسية لأواخر القرن السادس عشر، اتجاهًا نحو البهجة الخاصة التي نتمنى في بعض الأحيان أن تبدو في عمل سكاليجر. ومع ذلك، فقد أضحت مباحج الشعر على نحو متزايد مجالاً للنقاد الذين شغلوا باللغات الوطنية، بينما قدر للدراسات النظامية للشعر باللاتينية أن تنحصر أكثر فأكثر في قاعات الدرس والمحاضرات، ويعد المعلمون الجيزويت هم أكبر واضعي النظم الشعرية أثرًا في السنوات الأخيرة من القرن، وقد نشرت أغلب الأفكار التي دعوا إليها في المكتبة المختارة Bibliotheca selecta (١٥٩٣) لأنطونيو بوسيفينو Antonio Possevino، ويحتوي هذا المؤلف على عبارات أعيدت طباعتها مرارًا وتكرارًا عن فن الشعر وجوانبه الإنسانية والحكايات الخيالية والحقيقة الصادقة والمقدسة. ويستخلص بوسيفينو من مزاجه ما بين الشعر وفن التصوير إحساسًا قويًا بما للغة من قوة تنشط الحواس والمشاعر التي يتم من خلالها إدراك الواقع. وهذا كله يضيف حيوية على إشاراته للعمليات الوصفية و"الوان" البلاغة، ويقوده إلى القول بأن مجرد محاكاة الطبيعة تقف بالشاعر عند مستوى متدنٍ، بينما تتوافر موارد اللغة لاستغلالها في كل ما يتخطى المعتاد ويجذب الانتباه ويخلق في أفاق الخيال الراقى الخلاق. ولا شك أن صاحب المزامير والشعراء الدينيين لهم ذلك التأثير القوي بفضل اللغة التي تتخطى الحدود (كما يراها القراء الذين تلقوا تعليمًا كلاسيكيًا). أضف إلى ذلك أن شعريهم لا يبتعد عن الطبيعية فهم لا يقولون إلا حقًا.

وقد كان لالتزام الجيزويت بمعيار الحقيقة المسيحية تضمينات حاسمة في مجال النقد التطبيقي؛ ففي المقام الأول أدى ذلك الالتزام مباشرة إلى قيام الرقابة، ثم أنه بعث أسلوب أواخر العصر الوسيط الخاص بالتفسير الرمزي المفضل والقائم على قواعد جامدة باعتباره وسيلة لإنفاذ الحقيقة الموجودة في الحكايات الخيالية القديمة. ومع ذلك فهذه التوجهات الجديدة لا تخل بالأفكار النقدية البسيطة، فيما قدر له أن يكون أكثر نظريات الرومان تأثيرًا في القرن السادس عشر. فقد أدرجت المدارس

الأوروبية في مناهجها كتاب) Poeticae institutiones ١٥٩٤ لمؤلفه جاكوب سبامولر بونتانوس Jakob Spanmuller Pontanus من الجيزويت؛ إذ إن ما من طالب في هذه المدارس إلا ويعلم أنَّ التعريف السليم للشعر هو الصناعة facere أو الحيلة fingere أو المحاكاة imitari، وأنها ثلاثة مترادفات، وأن الشاعر لا ينتج أشكال الأشياء كما هي فحسب بل يُولد، كما لو كان من عدم، شبيهاً لأشياء عجيبة لا وجود لها، غير أنَّ وجودها لا يعد مستحيلاً وأنَّ ما يخص الشعر يتمثل في تلك المحاكاة أو صناعة الخيال، ويقدر أدنى في الأهمية، استخدام العروض، وأنه لا يوجد موضوع يستعصى على الشعر معالجته، غير أنَّ أعمال البشر تمثل الموضوع الذي يجيد الشعر تناوله إجادة فائقة، ويقدمه لمتعة القراء وفائدتهم، وأنه لا يوجد من مصادر الإلهام الشعرى ما هو أكثر قوة سوى قراءة ما يسطره الشعراء قراءة متأنية متعمقة.

ثانيًا: إعادة اكتشاف المواد الأدبية ونقلها وروايتها

(٩)

المحاكاة الأدبية في القرن السادس عشر: مؤلفون وقراء باللاتينية

والفرنسية

آن موسى

عادة ما ترتبط مفاهيم عصر النهضة الخاصة بالعلاقة ما بين اللغة المؤلفة بأسلوب فني والطبيعة الحقّة للأشياء ارتباطاً يكاد لا ينفصم بافتراض مسبق مؤداه أنّ أصل الإبداع الأدبي يكمن في البلاغة، ومحاكاة بعض المؤلفين الذين يتخذون نموذجاً. ويشرح سكاليجر Scaliger هذا الأمر كما يلي في *Poetices libri septem* ٧.١: "لدينا منهج للتعبير عن طبيعة الأشياء فنحن نحاكى ما قاله السابقون بالأسلوب نفسه الذي حاكوا هم به الطبيعة"، ومع ذلك، لا تنص مفاهيم الأدب جميعها في القرن السادس عشر على ضرورة المحاكاة الأدبية؛ فهذا المنهج على سبيل المثال لا يظهر أثره في الكتابات التي تدعو في المقام الأول لقراءة رمزية وليست بلاغية. وربما اعتمد التفسير الرمزي على مؤلفين آخرين أحاطوا بالمعلومات ذات الصلة، غير أنّ ذلك التفسير لا يعتمد على البلاغة؛ إذ إنّهُ يعتمد في الأساس على حرية القارئ في إحلال رمز مشار إليه signified محل الآخر طبقاً لمعادلات ارتباطية لا صلة لها بمفهوم الأسلوب الوارد ذكره في البلاغة الكلاسيكية؛ فالمعنى يستخلص في الخطاب المؤسس على البلاغة من اختيار الكلمات وترتيبها. وقد بلغ تأثير البلاغة الكلاسيكية حدّاً بعيداً في القرن السادس عشر وتمثلت دروس البلاغة الإنسانية في

الأغلب الأعم في تعليم الكتابة تشبيهاً بنماذج التعبير الأدبي موضع الإعجاب في اللغات القديمة. وكذلك فإن تاريخ النقد الأدبي في عصرنا يعد إلى حد كبير تاريخ النماذج التي يُوصى بمحاكاتها، والتوجيهات فيما يتصل بكيفية المحاكاة والآثار الجانبية لهذه التوصيات.

وتبدو الرابطة الوثيقة ما بين ممارسة المحاكاة الأدبية والنقد المفصل للإبداع الأدبي واضحة قبل أن يطورها سكالجر لتصبح منهجاً نظرياً في عمله Poetice. فإذا ما أوردنا مثالا واحداً من عشرات الأمثلة، فإننا نجد أن إيتيان دوليه Etienne Dolet يتقدم بصورة واضحة فيما يختص بالفضائل الأسلوبية التي يمكن أن نتعلمها على أيدى شيشرون وندمجها في عبارات من النثر المؤلف، وذلك في مقالتيه: De imitatione Ciceroniana (في مواجهة إرازموس Erasmus، ليون، ١٥٣٥، وفي مواجهة فلوريدوس Floridus، ليون ١٤٥٠) وتتمثل هذه الفضائل في المقام الأول في "الثراء المدهش في الكلمات" ثم في "التنوع البارع في استخدام الحكم aphorisms وترتيب الأصوات والمقاطع ترتيباً يدخل البهجة على النفس"^(١)، وتكتسب هذه الفضائل من خلال القراءة المتأنية لشيشرون، وهو نشاط يُعد في حد ذاته تدريباً يهدف لاستكشاف كيفية تحقيق لغة شيشرون لأثارها، كما أن هذا النشاط يخضع لاختيار أكثر دقة عندما يُطلب إلى القارئ أن يحاكي كتابات شيشرون. ويهدف الاختيار إلى تقديم عمل يحاكي لغة شيشرون دون اللجوء لنقل عبارات كاملة من الأصل، بحيث يحمل المؤلف الجديد سمات شيشرون الأسلوبية وتتضمن هذه العملية القدرة على التمييز النقدي الدقيق فيما يخص النص نفسه وكتابات الناقد نفسها، وتعد الخطوات التي يكمل بعضها بعضاً فيما يتصل بالتحليل والكشف عن الأصول- وهما عمليتان لا غنى للاتجاه الإنساني عنهما- هي الأساس الذي يعتمد عليه القارئ ذو الاتجاهات النقدية أو الكاتب الذي يتمتع بدرجة عالية من الشعور الذاتي.

ومع ذلك فإن برنامج المحاكاة الأدبية التي تراه الكتب المدرسية أمراً مسلماً به وتختصره في مفاهيم وأمثلة مبسطة وسهلة الفهم يمثل إشكالية معقدة من زوايا مختلفة؛ فمقالتا دوليه Dole عن شيشرون إسهام في مناظرة معقدة حول مما إذا كان شيشرون وحده من بين كتّاب النثر هو الأجدر بأن يحاكي بوصفه نموذجاً للكمال يُجبّ غيره من المؤلفين، وتشير تلك المناظرة إلى حالة انفصام أساسية في موقف الإنسانين تجاه اللغة. فمن إحدى الزوايا يعتقد الإنسانيون في وجود معيار ثابت للكمال، ويمكن شيشرون أو فيرجيل، يمكن من الناحية النظرية أن ينقل من خلال التحليل والممارسة لكتابات المحدثين، أو الكتابات اللاتينية أو المؤلفات باللغات الوطنية، ومن زاوية أخرى يُعد الإنسانيون فقهاء لغة يجتنب انتباههم التغييرات التي تطرأ على اللغة، ويعلمون يقيناً أن معاني الكلمات اللاتينية التي تتبعوها من خلال مؤلفيها هي نتاج لاستخدام هؤلاء المؤلفين، وصادرة عن سياقها التاريخي وعلاقاتها الخاصة بعضها بعضاً في نص بعينه. وتحتوي أعمال الكثير من الإنسانين على إشارات ضمنية لهذه الإشكالية. وقد برزت إلى السطح في نزاعات ما بين معسكر المدافعين عن العالمية والاستقرار الشيشروني (بأولو كورتيزي Paolo Cortesi، ويمبو Bembo، وكريستوف لونجي Christophe Longueil، ودوليه) والمعسكر الآخر الذي يضم هؤلاء الذين ما زالوا دعاة للمحاكاة الأدبية من ناحية المبدأ، غير أنهم يدافعون عن دعاوى التنوع التاريخي والتفرد الفردي ويجسدون تلك الاهتمامات في مجموعة لا محدودة من النماذج التي يمكن محاكاتها.

ويحلول ثلاثينيات القرن السادس عشر أضحى الحوار ما بين بوليويانو وكورييتيري وهو الحوار الذي بدأ عام ١٤٩٠، وذلك ما بين جيانفرنشيسكو بيكو Gianfrancesco Pico وبيمو Bembo ١٥١٢ - ١٥١٣ نصين نموذجيين لهذه المناظرة وجدا طريقتيهما على سبيل المثال في *De elocutionis imitatione ac apparatus* لمؤلفه جاكوبوس أومفاليوس Jacobus Omphalius، وقد صدرت طبعته

الأولى في باريس عام ١٥٣٧ وأعيدت طباعتها عام ١٥٥٥، وعدة مرات بعد ذلك في القرن السادس عشر. ويشير أومفاليوس معظم القضايا التي رزحت تحتها نظرية المحاكاة الأدبية وممارستها خلال القرن السادس عشر، ويتتبع هذه القضايا من اللاتينية إلى اللغات الوطنية، وهو يزعم أن المحاكاة ليست توجيهًا للنقل الحرفي أو رخصة للسرقة، وإنما هي دافع للمنافسة؛ إذ إن المحاكى لا يحاول فحسب أن يقدم من جديد إنجازات السلف، وإنما يحاول أن يقدم ما يفوقها، الأمر الذي تبدو معه إشاراته ضمنية في مجال ممارسة النقد فضلًا عن قيام التحدي أمام المؤلفين الجدد. ويجب على القارئ المقبل على قراءة متأنية لموضوع أدبي وضعه مؤلفه مدفوعًا بروح المنافسة أن تتوافر له المعرفة بالأصل والتميز الذي يحدد النواحي التي فاق فيها العمل الجديد الأصل. وفي هذا المقام يصطدم أومفاليوس بإحدى السمات التي تنقل كاهل برنامج الإنسانيين ألا وهي اللاتينية المثالية التي يُعاد صياغتها على أساس عالمي التطبيق ونماذج قديمة لا تتغير. فإذا كان المؤلفون المحدثون غير قادرين، بحكم كونهم محدثين، أن يكتبوا بلاتينية أفضل من تلك التي يحاكونها أو إذا كانوا غير قادرين على إيجاد موضوعات أفضل من النماذج التي تقدمها الأنواع الأدبية القديمة، فإن مجال التفوق الأوحده المباح لنا يتمثل في الزينة اللفظية حتى يبدو ما أخذناه عن الآخرين في صورة أفضل ترينه كتاباتنا فيفوق مصدره... ولذلك فإن هدفنا لا ينبغي أن نحرز استحسان القراء بما أوتينا من مهارة في صنعة الزينة^(٢)، وفي هذا المقام أيضًا يتلقى نقد الكتابات الحديثة توجيهها واضحًا، وهو توجيه يتعد عن أي مفهوم يتصل بالفكر الأصيل، ويقترب من التجديد والتنوع في الزينة اللفظية.

وتشغل أومفاليوس قضية أخرى وذلك فيما يتصل بالعلاقة ما بين المؤلفين النموذجيين والاستعداد الطبيعي للمؤلفين المحدثين، وهي علاقة تمثل إشكالية لمن يتمسكون بالموقف الشيثروني المتطرف على وجه الخصوص. ووفقًا لبولينسيانو Poliziano في رده على أتباع شيثرون "إنكم تتهموني بأنني لا أعبر عن نفسي مثلما

فعل شيشرون وماذا في هذا؟ إنني لست شيشرون إنما أنا أعبر عن ذاتي^(٣) وقد توصل المناوئون لشيشرون أمثال: بوليسيانو وجيانوفرنشسكو بيكو وإرازموس بعدهم في عمله Ciceronianus (١٥٢٨) لحل وسط يجمع ما بين المحاكاة الأدبية والشخصية الأصلية، وذلك بالدعوة لمحاكاة عدد متنوع من المؤلفين. ويقترح إرازموس أن الكاتب إذا سعى لما هو أفضل في كل مؤلف على حدة، وفي الوقت نفسه اختار ما يتسق على أفضل وجه واتجاهه الطبيعي ثم تدبر أمره واستوعب ما قرأ، فإنَّ الأسلوب يصبح أسلوبه هو حقًا وليس أسلوبًا غريبًا عنه. ولذا فإنَّ المحاكاة وخاصة محاكاة العديد من المؤلفين قد لا تقتصر على التدريب على إصدار الأحكام بل إنها قد تكون منهجًا لاكتشاف الذات؛ فالقراءة تصبح وسيلة تقدم تعريفًا للذات وتضعها موضع الاختيار. ويجد الناقد الأدبي الذي اتجه نحو التاريخ الأدبي وسير المؤلفين، على ضوء الاهتمام الإنساني بالسياق التاريخي، دافعًا إضافيًا لا يقتصر على السعي وراء معرفة المؤلف صاحب الأسلوب في الكتاب الذي يعلق عليه، بل يمتد ليشمل ردود فعله الشخصية تجاهه. ومع ذلك، فإنَّ الحجة المتطرفة المؤدية لشيشرون والتي تتمثل في عمل أومفاليوس من خلال آراء كورتيزي وبيمبو وأومفاليوس نفسه تجذب بالقوة نفسها في الاتجاه المضاد، فنُخضع السمات الشخصية (أو بالأحرى نتقّف هذه السمات كما يزعم الإنسانيون) لنموذج من الكمال. ولا يعني ذلك كمال الأسلوب فحسب وإنما كمال الفضائل الأخلاقية أيضًا؛ لأنَّ الأسلوب قد يقدم صورة للحقيقة تتفاوت في كفايتها، كما أن الأسلوب الجيد يمكن أن يُعلّم. وهو ما لخصه وصف رجل البلاغة المثالي كـ "رجل صالح يمتلك ناصية الحديث". ومن ثمَّ فإنَّ شيشرون وفيرجيل يصبحان مثالين فائقين لمفهوم للذوق يصلح لأي مكان ويجمع ما بين الحكم الجمالي والمبدأ الأخلاقي. "قالحدث" كما يذكرنا أومفاليوس هو "مرآة عقل الإنسان"^(٤)، وتضم ممارسة الإنسانيين للمحاكاة اتجاهات شديدة الاختلاف تصل إلى ذروتها في موقفين نقديين متباينين لمونتيني Montaigne وسكاليجر، ويظهر بين

هذين الموقفين آراء لمؤلفي القرن السادس عشر يعبرون عنها دونما نظام في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى بحس أكثر وعيًا بما تتضمنه القضية من تناقضات وشد وجذب.

ولا تعتبر مقالة أومفالوريوس عملاً أصيلاً ومع ذلك فهي بيان واضح لأفكار شاعت في مناظرة القرن السادس عشر حول المحاكاة الأدبية وأصولها في ممارسة الإنسانين للكتابة النثرية ونظم الشعر باللاتينية، ويعود أصل المادة التي تدور حولها المناظرات إلى عالم الأدب اللاتيني وذلك عبر المناهج المعاصرة لتدريس ذلك الأدب وعلى بعد زمني أكبر إلى النظرية الرومانية القديمة، التي شجّلت بتكوين أدب قومي يعتمد على النماذج الإغريقية. وتتخطى المناظرة الحدود اللغوية للغات الوطنية بينما تفرض عليها في الوقت نفسه نموذجاً للنظرية الأدبية خرج إلى الوجود في موقف تاريخي معين، غير أنه أصبح الآن في المقام الأول ذا صلة بمشكلات الكتابة بلغة مية، وبيّرع أومفالوريوس في تقديم هذا الوضع فمؤلفه مكتوب باللاتينية بيد عالم بلاغة ألماني وقد نُشر في فرنسا بصفة أساسية، وجمع نصوصاً تمثل أفكار الإنسانين الإيطاليين من ذوى الاتجاه اللاتيني وهي الأفكار التي شاعت في السنوات الأخيرة من القرن الخامس عشر. ويقدم De imitatione libri tres لمؤلفه الإيطالي Bartolomeo Ricci، والمنشور في إيطاليا (١٥٤١) ثم بعد ذلك في فرنسا، استعراضاً مشابهاً للموقف من هذه القضية.

ويتناول ريتشي الكثير من الموضوعات التي عالجها أومفالوريوس (بل إن المؤلفين جمعوا في نسخة واحدة في باريس في ١٥٧٩). غير أن ريتشي يعقد الصلة على نحو واضح ما بين مصطلحات المناظرة والتناقض الذي عبر عنه هوارس ما بين الطبيعة والفن. كما أن ريتشي، شأنه في ذلك شأن علماء البلاغة كافة في تبنيه وجهه نظر الكاتب المتدرب، يطور مفهوم الحكم الأدبي بما يسمح باتجاه يمزج على نحو أكثر ترابطاً ما بين الأخلاقي والجمالي، وذلك بحكم اتخاذ هذا المفهوم نقطة

انطلاقاً من التقييم الذاتي "لطبيعة" الفرد ثم استكمال هذا التقييم وتصحيحه بالتدريب على التمييز النقدي والأسلوب البلاغي، ويهدف هذا التدريب إلى إعادة توليد معايير التميز للنماذج الأسلوبية القديمة.

ويعد أومفاليوس تابعاً لشيرون أما ريتشي فهو انتقائي فيما يتصل باختيارهما للمؤلفين الذين يحاكونهما غير أنهما عندما ينتقلان من النظرية إلى المنهج، فإنهما يقدمان للقراء أمثلة من عبارات منتظمة من النصوص اللاتينية، بحيث يتاح للكاتب المحدثين أن يتعلموا إدخال التنوع على تعبيرهم عن أفكارهم وموضوعاتهم بأسلوب يتفق ونماذج اللاتينية الجيدة. ويتفق ذلك المنهج ومناهج الإنسانيين في فصولهم الدراسية، وما يستتبعه من تدريبات حول كتابة تنويعات لموضوعات محددة وتطويرها، ويُعدُّ مؤلف إرازموس De copia أشهر مصادر تلك العبارات من بين العديد والعديد من المؤلفات الأخرى. ولا يُقدِّم تابع شيرون الحق إلا على تقديم عبارات من شيرون وحده، غير أنَّ معظم هذه المصادر تفيد من عبارات تتنوع تنوعاً كبيراً. ويصدق ذلك بصفة خاصة على الدفاتر التي يجمع فيها تلامذة الإنسانيين بتوجيه منهم مقتطفات من النصوص التي يدرسونها، فيرتّبونها بعناية في أقسام لبيان أساليب التعبير عن الموضوعات العامة أو تناول الصور الخيالية. وإننا نجد في هذا المقام منهجاً للمحاكاة الأدبية يختلف اختلافاً بيناً عن إعادة الصياغة أو الاقتباس الدقيق لجزء ممتد من أحد النصوص، إذ إنَّ أسلوب تنظيم تلك الدفاتر يعارض ما بين الكلمات والعبارات المقتبسة من مؤلفين مختلفين، الأمر الذي يتيح للكاتب المحدث الحرية في ترتيبها كيفما يرى لإيجاد التأثير المطلوب والإضافة إليها من خلال المزيد من التنويعات الأسلوبية على موضوع معين؛ كى يشاب ذلك "النهر الذهبي بالأفكار والكلمات التي تتصارع في وفرة غنية" الذي رأى فيه إرازموس في بداية عمله De copia روعة الحديث المؤلف المصنوع وعظمته. ويمكننا استنتاج التأثير واسع المدى لأسلوب الدفاتر في المحاكاة الأدبية من كتب الإرشاد والتوجيه العديدة التي صدرت

عن الحركة الإنسانية؛ حيث نراها توصي بهذا الأسلوب وكذلك من العدد الكبير لهذه الدفاتر المطبوعة الأمر الذى يشهد بانتشارها.

ويثير معارضة مقتطفات النصوص كأسلوب مفضل فى منهج الدفاتر للمحاكاة الأدبية بعض القضايا للقارئ الناقد على نحو يفوق أسلوب إعادة الصياغة الممتدة للنماذج المنفردة. وتدور هذه الأسئلة حول التعرف الذى يبدو أنه مشكلة معقدة لنقادنا المعاصرين مثلما كان لقراء شعر القرن السادس عشر من المحدثين؛ فبعض النقاد الإنسانيين يشيرون ضمناً إلى أن هدف المحاكى من فنه يتمثل فى إخفائه، أى إخفاء فنه، فهو يقبل بعناية على تمثيل مادته الأولية ويضمنها عمله محولاً إياها ومغيزاً معالمها السابقة، حتى إن القارئ يواجه صعوبة فى التعرف على النموذج الأول نفسه، بينما فى الوقت نفسه يعجب بالعمل لما يحوى من شبه وصلة قبرى لكل من يراه الأفضل فى مجال الأسلوب الأدبى. وتدعم كتب العبارات المطبوعة العديدة، وبصفة خاصة الطبوعات الأخيرة من قاموس رافيسوس تكستور Ravisius Textor "للصفات"، هذا الهدف وذلك بإعداد قائمة من المفردات اللاتينية والعبارات الناشئة عن سلالات طيبة ولكن دون تحديد للمؤلفين الذين اقتبست هذه العبارات من أعمالهم. فما يحتاجه القارئ الناقد كى يصدر حكماً وافياً على الكتابات المشتقة من المحاكاة التى يخفى مؤلفها نمودجه الأصلى هو الحس، الذى أرفهه التعليم والتنقيف لما يشكل الأسلوب الشعرى أو المعجم الشعرى. أضف إلى ذلك أن الناقد الذى يتصيد المثالب يحق له أن يتصدى لأمتثلة من السرقة الأدبية الفاضحة ويدينها بوصفها إساءة ضد هذا المبدأ الأول للمفهوم الخاص بفن التحويل الأدبى. ومع ذلك، فإن الاقتباسات أو ما يستعيره المؤلف من الآخرين دون تغيير لملاحه، ويضيفه إلى مؤلفه الجديد دون إثبات لمصدره، قد ينظر إليها أيضاً على نحو إيجابى بوصفها إشارات مهمة تقوم بعملها من خلال التناص؛ كى يصبح أفق العمل الجديد أرحب ويسمح باستقبال الجوانب التى تزيد من عمقه وتعدد معانيه، وبإظهار التشابه

والاختلاف من النواحي الأسلوبية والتاريخية وحتى الإيديولوجية. ويعتمد أسلوب القراءة هذا على التعرف على النص الذي تمت إضافته. وقد رُجِّح له دفع تلامذة الإنسانيين لاستظهار الاقتباسات (والإشارات إلى مصادرها) التي كانوا يدونونها في دفاترهم. وتتعامل ممارسة المحاكاة الأدبية مع وظيفة التعرف واللذة الناشئة عنها على أساس أنهما يشكلان جانبًا من القراءة الناقدة للعمل الأدبي. غير أنها لا تقدم أية معادلة تحدد بدقة ما قد تكون عليه حالة استدعاء النص في إحدى النقاط المحددة، فهل تشكل عنصرًا في تكوين العمل فحسب، إذ إنها حالة تذكر لا واعية، أو أنها مصادفة شاردة تشابهت فيها العبارات في إطار معجم أدبي محدود إلى حد بعيد، أو أنها علاقة تعين على تقييم المهارة التي أبداها الكاتب في "إضافة التحسينات" على النص السابق، أو ربما كانت وسيلة لتعظيم معنى قطعة أدبية أو إفساده.

فكل هذه الوظائف السابقة ممكنة. ويوصي فيدا Vida الكاتب الناشئ في *De arte poetica* (١٥٢٧) (الباب الثالث: ١٨٥-٢٦٦) باتباع مادة النماذج القديمة ومعجمها الشعري وترتيب كلماتها، غير أنه حين يمضي مستفيضًا في موضوعه هذا بعده يلقي الضوء على مشكلات القراءة ذات الصلة بأدب المحاكاة، وهي المشكلات التي لم تجد حلا. فمن ناحية يرى فيدا "في النص الجديد" اقتباسًا للنص الأصلي أخرجه كاتبه بقدر كبير من الحيلة ومضى فيه يحذر "ليخدع قارئه"، ومن ناحية أخرى فإن النص الجديد يمثل انتهاكًا صارخًا للمحاكاة يتعين معه على القارئ أن يلجأ إلى تعرفه على النموذج الأول حتى قبل أن يفرغ من القراءة. وبذلك يضبط الكاتب في حالة تلبس وهو بذلك يقرأ النص بوصفه إعادة صياغة أو بوصفه قائمًا للإشارة إلى التنافس مع النص الأقدم. ويشير فيدا نفسه إلى مهارته هو نفسه في تطبيق نظام الإشارة البلاغي (بالمعنى الفني الذي يدل على تغيير طفيف يطرأ على كلمة ما لتغيير معناها) في محاكاته للنماذج القديمة فيقول: "إنني مولع بالتلاعب بعبارات المؤلفين القدماء، واستخدام كلماتهم نفسها للتعبير عن معانٍ متعددة... وإنني

لأنأى بنفسى عن إخفاء سرقاى ومواراة غنيمتى عن الأنظار* (الباب الثالث، ٢٥٧-٢٦٣). وبالفعل فإن فيدا دائما ما يقدم الأمثلة على الموضوعات النظرية فى نظريته الشعرية بمحاكاة فيرجيل، بحيث لا يصل القارئ إلى مراد فيدا سوى بالتعرف على هذه الأمثلة بوصفها صوراً للمحاكاة؛ إذ لا شك أن المحاكاة الأدبية شجعت البحث عن الأعمال الأدبية السابقة التى اتخذت نماذج للنصوص الجديدة، وكذلك الاعتقاد بأن قيمة الاستجابة النقدية تعتمد على مدى مشاركة القارئ لتقافة الكاتب الأدبية.

وقد شكلت المحاكاة الأدبية مشكلات حادة للكاتب الفرد خاصة عندما عبرت الحدود اللغوية لتنتقل إلى اللغات الوطنية؛ فقد ارتفع صوت الكتاب، المنظرون منهم والشعراء الذين يكتبون بلغاتهم الوطنية، مثل دوبيلاى Du Bellay ورونسار Ronsard فى تأكيدهم منذ البداية على التجديد، كما أعلنوا عزمهم على "السير فى الدروب غير المطروقة"، غير أنهم كانوا على علم تام بأن الدرب الذى اختاروه قد جرى توثيقه توثيقاً جيداً على أيدى من سبقوهم من الإنسانيين الذين تناولوا مجال المحاكاة الأدبية، والذين تعلموا منهم أسلوب أتباع بندار Pindar وهوراس (انظر مقدمة رونسار لقواعد عمله: أناشيد Odes ١٥٥٠)^(٥). وقد أعاد برنامجهم بأكمله لابتكار الشعر الجديد بل بالأحرى لتجديد الشعر الجديد، والقائم على محاكاة الشعراء القدامى والشعراء الإيطاليين، أعاد النظر فى قضايا تناولها من قبل الإنسانيون المتأثرون بالأدب اللاتينى فى جدلهم حول شيشرون، وقد حفلت هذه القضايا شأنها شأن سابقتها بالتناقضات^(٦).

ولقد صار الصراع ما بين المحاكاة الأدبية والعبقرية الفردية - والتى أطلق شرارتها الأولى الجدل ما بين الإنسانيين المتأثرين بأدب روما القديمة - قضية حية ما بين الشعراء الذين صاغوا شعرهم بلغاتهم الوطنية، وقد تضاعف شعورهم بذواتهم لحساسيتهم تجاه الحاجز اللغوى الذى تعين عليهم أن يتخطوه عند ترجمة ما يتخذون من نماذج لكتاباتهم، وقد جاءت محاولاتهم المبكرة لإضفاء لمساتهم الشخصية على

برنامجهم العام للمحاكاة الأدبية إثر تلقيهم عن دعاة الحركة الإنسانية دروساً في المنافسة؛ فقد حث هؤلاء الدعاة الشعراء الجدد على الارتقاء بالنماذج القديمة من خلال التنوع الذى يلجأون إليه؛ كى يكتفوا ويزيدوا على الزينة اللفظية الوفرة التى يتخذونها قالباً للأفكار الثابتة المنقولة من التراث. وقد حذا رونسار على الأخص أيضاً حذو الإنسانيين المعارضين لسيطرة نماذج شيشرون فى محاولاتهم لصياغة حل وسط يقع ما بين المحاكاة الأدبية والشخصية الوطنية، وذلك بجمع الإشارات للعديد من المؤلفين فى قضية واحدة، الأمر الذى يوفر للشاعر الجديد دوراً مستقلاً فى تحرير قصيدته وتوجيهها. ومع ذلك فإن هذين الحُنين لتلك الأزمنة المحيرة يصدق عليهما القول بأن صوت الشاعر الحقيقى لا يمكن الاستماع إليه واضحاً إلا إذا تمكن القارئ من التعرف على الأصداء التى تحدثها المحاكاة فى القصيدة، إذ إنّه بدون التعرف لا يستطيع القارئ أن يشرح فى رصد آثار تدخل الشاعر نفسه. كلا الأسلوبين إذن يؤديان إلى دمج ضمنى بل وربما إلى تدويب لصوت الشاعر الجديد فى جوقة من فطاحل الزمن الماضى على نحو متناغم يسوده التناص.

ويبدو أن مشاعر القلق فيما يتصل بالآثار المحبطة للتراث الطاغى تتضاعف بتقدم الشعراء نحو النضج؛ نرى ذلك فى مؤلف دى بيلاي Regrets (١٥٥٨) ورسائل رونسار الشعرية فى ستينيات القرن السادس عشر وذلك عندما واجها خوفهما من الفشل، وهو فشل فى أن يجدا لنفسيهما موطأً قدم على أرض التراث أو بالأحرى فشل مطلق فى ميدان الكتابة. ولم تكن مشاعر القلق هذه موضع تجاهل من النظرية الشعرية من الإنسانيين، كما أننا نجد هناك ثمة تناقض ظاهرى أصبح سمة خاصة فى كتابات المؤلفين الذين حرروا أعمالهم بلغاتهم الوطنية، بحيث نسمع أصداء المنظرين فى الأدب اللاتينى القديم فى أكثر كتاباتهم فحصاً لنواتهم عند استكشافهم لأسلوب السيرة الذاتية. وتعاود نماذج معينة الظهور، فنظريات الأفلاطونية الجديدة فيما يتصل بالإلهام تصدق على ما يدعيه الشاعر من تجربة،

كما أنها تعبر عن رؤياه الشعرية الخاصة، غير أن رؤيا الشاعر قد تنقشع مثلما بزغت على نحو طبيعي ودون داعٍ، ومن ثم يغيب الشاعر في حالة من بأسٍ منهك. ويصف فيدا على سبيل المثال هذه الحالة في عمله *De arte poetica* بوضوح شديد (الباب الثاني، ٣٩٥ - ٤٢٢) ففي فترات الانتقال هذه يمكن إعادة تنشيط الإلهام بأسلوب مصطنع من خلال القراءة ومحاكاة الشعراء القدامى (الباب الثاني، ٤٢٣ - ٤٤٤)، ولعل هذا يفلح وحده في توليد صورة باهتة للرؤيا الأولى مثلما حاول دي بيلاي في *Regrets* تعويض هروب ربات الشعر بلجونه إلى صنعة الأنماط البلاغية، وكذلك رونسار في رسائله عن الشك الذاتي عندما يستجلب آلهة الغضب المقدس من خلال وصفه الآثار التي تخلفها في لغة تصويرية. وفي جانب آخر من عمله يصف فيدا أسلوب حياة الشاعر معتمداً على ما دُوِّنه هوارس في *Epistulae* وما دُوِّنه غيره من المؤلفين، وهي حياة تخلو من الرذيلة وتظهر من كل رجز في منتج ريفي في قلب الطبيعة بعيدة عن الصراع والهموم وطموح البشر (الباب الأول ٤٨٦ - ٥١٤). ومرة أخرى نجد أنَّ الإشارات الذاتية تندمج مع الأفكار العامة، غير أنَّ التوتر والصراع يُترك بينهما عن عمد. ونخص بالذكر في هذا المقام قصائد رونسار بتأكيد المتكرر على ما يشكل الفرق ما بين الشاعر ورجل الشارع، سواء أكان ذلك في الضوابط الأخلاقية التي تتسم بها مرتبته الرفيعة في كهنوت الشعر - ونرى ذلك في أنشودة إلى ميشيل ديلوبيتال *Ode à Michel de l'Hôpital*^(٧) أو في الإشارات الباعثة على الاغتراب لآلهة الغضب المقدس الأمر الذي دعا السوق لنعته بالجنون - ونرى ذلك في مقدمته ترنيمة الخريف *Hymne de l'automne*^(٨).

وتقدم تجربة رونسار الشعرية المتأخرة، على نحو متكرر ويثير المخاوف إلى حد ما، وذلك إذا لم نأخذ في الاعتبار إشارات المختصرة للنظرية الشعرية، تقم الموضوعات الذاتية في شبكة الإشارات القائمة على التناص والمستقرة في نسج منهج المحاكاة الأدبية. ويسهم اكتشاف الصوت الذاتي الذي تتطلبه هذه التجربة

وتؤكد في دفاعه الصريح عن الاستقبال الذاتي للفن، الذي يعبر عنه تحت مسمى الحرية الشخصية في الكثير من الأحيان، ويصل هذا الدفاع إلى ذروته في ظل الظروف التاريخية للحرب والجدل وهي الظروف التي دفعته لتحرير رسالته لقرائه في صدر مؤلفه Trois livres du recueil de nouvelles poesies (١٥٦٣)^(١) عن الشعر الجديد.

وفي هذا العمل نجد اندماجاً لصيقاً ما بين الجدل السياسي والنقد الأدبي في نص يوجه النقد الجارح لأعداء رونسار على المستويين الشخصي والعائدي من البروتستانت وذلك لسببين: الأول يعود لأنهم تملكهم شهوة المتعصب لقهري الآخرين والسيطرة عليهم، ولأنهم بوصفهم كُتّاباً لا يعدون كونهم مقلدين سيئين لقيمة لهم لرونسار نفسه؛ فرونسار ينصب نفسه النموذج الذي يحتذى به الآخرون، وهو بهذا يعكس وضع شاعر الحركة الإنسانية الذي يكتب بلغة وطنه من موقع الفخر والاعتزاز بالذات. ولكن حتى عندما يقدم نموذج المحاكاة الأدبية الدليل على علو شأن رونسار الشاعر، فإن ذلك النمط نفسه يشكل منظوراً نرى من خلاله رونسار مهذباً بوصفه فرداً، فنجد يحاول جاهداً أن يخلص نفسه من الصور المقيدة التي يود خصومه أن يلصقوها به.

ولا يتخفف رونسار من شعوره بالتوتر الذي يصاحب عملية التأثير من خلال تأكيد الذات دفعا للهجمات البروتستانتية ضد شخصه، وهو موقف يتخذه حسب قوله ضد "طبيعتي السمحة المتواضعة"، وينتاب رونسار تلك الشعور نفسه عندما يعود عام ١٥٦٩ لكتابة الحكايات الخيالية التي تقدم موضوعات يراها أكثر قرباً لطبيعته وأكثر انساقاً مع حسه الإنساني لما يشكل "الموضوع الذي يعالجه الشعراء المجيدون". ونخص بالذكر روايته الممتدة للأساطير القديمة؛ حيث يبدى رونسار استعداده للاستفاضة في عرض أمثلة ناجحة لما يقوم به المحاكى من إعادة خلق تتسم بالخصوصية، بينما نجد أن تلك الرواية الممتدة نفسها تحوي إشارات لخوفه من فقدان القدرة وهي المخاوف التي

تطارد أولئك الذين نمت مواهبهم الطبيعية في ظل نماذج راقية ومع ذلك (فالمفارقة لا يمكن تجاهلها) إذا ما أردنا أن نفهم هذه الإشارات، فإن هذه القصائد على الأخص تتطلب قارئاً يتقن المهارات التي يدعو لها النقد الأدبي الإنساني ويلأغة المحاكاة. وفي بعض الأحيان يستدعي نص هذه القصائد على نحو مباشر الأصول الأولية للأساطير وأنماط التعبير، لا لبعث لذة التعرف في نفوس القراء أو لتقديم نص جديد جرى تحديثه وإضافته للتراث الأدبي فحسب. ونجد على مستوى الأهمية تلك الخلافات التي يمكن ملاحظتها بين الأصل والمحاكاة، وتلك الانحرافات عن الأصل والتناقضات التي ينتج عنها شقوق على نحو يبدو معه صوت الشاعر مسموعاً من خلال الشخصيات. ويستغل رونساو ويبرع في تناول مجموعة متزايدة من أساليب القراءة لدى الإنسانين مع الإلحاح المتزايد لتدخل موضوع الذات في قصائده الأسطورية منذ أواخر ستينيات القرن السادس عشر وما بعدها. ولا تقتصر أعمال رونساو على تذكر النصوص والأفكار الشائعة، بل إنه يستطرد في تعليقات تتبع الأسلوب التفسيري، فيقدم بأسلوب المعارضة مناهج مختلفة ومتعارضة في بعض الأحيان لقراءة الأسطورة التي يرويها فإذا ببعض النتائج يتمثل في تأثر الإضافات الدخيلة بما يشبه التفكير، فهي لا تتفكك تماماً أبداً، بل وفي بعض الأحيان تتأوى هذه الإضافات الرواية الأصلية ونصوصها النموذجية من خلال التوسع العايب والخلاقات النابعة عن روح عالية النقد.

فإذا ما أردنا الاطلاع على محاولة نقدية أكثر مدعاة للقلق وإثارة للشكوك في مجال المحاكاة الأدبية، فما علينا إلا التحول لأحد أهم القراء الناقدين في القرن السادس عشر، ألا وهو ميشيل دي مونتني Michel de Montaigne، وتبدأ مقالته عن الكتب (الباب الثاني، ١٠) والتي يعود الجانب الأكبر منها إلى الطبعة الأولى الصادرة في ١٥٨٠ بالتعبير عن الاحترام لكتابات أساتذة الأسلوب الأدبي الذين يحسنون التعبير وينطقون بالحق والصدق على نحو يفوق ما يمكن لمونتني أن يبلغه^(١٠). غير أن مونتني يصف مقالاته التي تحتل موقعا معارضا لهؤلاء الأساتذة

بأنها "محاولات تتبع من قدراتي الطبيعية"، فهي تخيلات يحاول موننتي من خلالها أن ينقل المعرفة، لا عن أشياء بعينها وإنما عن نفسه، وهو ضرب من المعرفة، يعتد فيه "بأسلوب [موننتي] في حديثه عن الأشياء بدرجة تفوق معرفة الأشياء في حد ذاتها". وإن القراء يتعرفون على مكونات البيئة الأساسية للعمل التي لا تخفى تمامًا: إنها ما يميز الموضوع والكلمة (الأشياء والكلمات والمادة والتعبير) وهو التميز الذي جعلته النظرية البلاغية مألوفًا، وهو أيضًا الخلاف ما بين الفن والطبيعية عند هوراس، وكذلك هو الشد والجذب ما بين النصوص المعتمدة للأدب الرسمي من ناحية والكاتب المتفرد والشائع في النصوص البلاغية الخاصة بالمحاكاة الأدبية. وفي هذا المقام تظهر الإضافات التي وجدت طريقها في الطباعات التالية للمقال بعد عام ١٥٨٠ أن موننتي نفسه، بوصفه قارئًا للنص الذي أبدعه، شعر باتجاه المقال الحتمي لموضوع التناص. ويزعم موننتي أن ما استعاره من غيره سواء ما أقر به أو ما لم يقر به ما هو إلا وسيلة لقول ما لم يجيد التعبير عنه هو نفسه، مستعينًا على التعبير عن آرائه [inventio] بأساليب منقولة تستهدف تطوير هذه الآراء [loci] وتعزيزها لغويا [elocutio]. وما يستبقيه لنفسه لا يعدو أن يكون ما اختص به من تأليف [dispositio] حيث تبدو شخصية الفرد في أوضح صورة، ويقول موننتي: "أود أن يتابع الناس خطواتي بصورتها الطبيعية ولو حادت هذه الخطوات عن الطريق المرسوم"^(١١).

ويأخذنا موننتي بصفته معلمًا بلاغيًا على نصه الخاص إلى صميم أسلوبه في الكتابة الذي يتسم بثراء التناص، وينوء بنقل النصوص التي لا ينسبها لأصحابها بل يستخدمها لإحياء حججه وتطويرها لتصبح منتجًا يوازي إنتاج الإنسانيين في مجال المحاكاة الأدبية. كما أن الاهتمام الكبير الذي يبديه فيما يتصل بشخصه بوصفه كاتبًا وموضوعًا للكتابة معًا يعد النتاج الضروري على وجه التقريب لمناقشات الإنسانيين حول إمكانية إعادة صياغة أعمال القدماء في نصوص تكشف عن ذوات

كاتبها. وعندما يكتُب مونتني فأثّه يبدو مشاركًا عليمًا بذلك الجدل النقدي، بل إنّه يقدم تنويعاته الخاصة عن كل مناسبة تطرأ في هذا الصدد. وتعتمد كتابة مونتني على الذاكرة غير أنّه يزعم أنّه يفتقر إلى قوة الذاكرة. وهو يكشف عن سرقاته الأدبية ويخفيها في آن واحد، ويضع قارئه أمام تحدٍّ يتمثل في الاستعانة بما أوتى من حكم شديد ليحرره من ريشه المستعار، وليس الركون إلى متعة استكشاف تلك الإضافات. ويتجه مونتني بصفة خاصة مثله في ذلك مثل نقاد الأدب الإنساني جميعهم إلى الشعر، وهو المصدر الذي ينقل عنه النصوص اللاتينية التي يضيفها لكتابات غير أنّه يكتب نثرًا، وهو يتذبذب ما بين لغته الوطنية الحيّة غير المستقرة؛ حيث يكشف عن ذاته المفعمّة بالحياة من ناحية واللاتينية وهي اللغة الميتة غير أنّها تسكن أعماق سويدانه^(١٢).

ويجرى توليد كتابات مونتني من خلال قراءاته "للفطاحل الذين أجادوا حرفتهم"، وقراءة ما كتبه بنفسه؛ فالقراءة والكتابة نشاطان تجمعهما علاقة الاعتماد المتبادل الناتجة عن دروس البلاغة الخاصة بتحليل النصوص والكشف عن أصولها. وفي مقاله عن الكتب *Des livres* يبدأ مونتني بتقديم نفسه بوصفه كاتبًا مصممًا على نقل المعرفة عن نفسه لا عن الأشياء من حوله، ثم ينصب نفسه قارئًا للغرض نفسه: فهو عندما يقرأ الكتب لا يبحث سوى عن "المعرفة التي تتعلق بمعرفة ذاتي".^(١٣) إنّنا نجد أنّ مونتني في مثاله ينتقل عبر هذه الوسيلة التي تعتمد على الانتقال من الكتابة إلى القراءة، وهما نشاطان يجمعهما هدف مشترك، إلى تقديم دراسة نقدية عن المؤلفين الذين طالع مؤلفاتهم وعندما يصدر مونتني حكمًا عامًا على هؤلاء المؤلفين فإنّنا نضعه في مصاف الإنسانيين، فهو يقلل من شأن المؤلفين الذين قدموا إبداعهم بلغاتهم الوطنية مفضلًا عليهم القدماء، وهو يقدم بوكاشيو Boccaccio ورايليه Rabelais وهليودورس Heliodorus وحدهم كممثلين للنثر الفني، (ويرى أنّ المتعة وحدها هدف لقراءة أعمالهم)، أما فيرجيل فهو المثل الأعلى للشعراء جميعهم، بينما

يوصى بالفلسفة الأخلاقية (تيرانس Terence وبلوتارك Plutarch وسينكا Seneca وشيشرو Cicero) والتاريخ (سيزر Caesar بصفة خاصة) بوصفهما أفضل مصادر المعرفة للإنسان بصفة عامة. وهو يلجأ للمنهج المقارن لمعاصريه من مؤرخي الأدب والنظرية النقدية العامة التي وصل بها مؤلفو Praelectiones إلى حد الكمال، غير أنه من بين المناهج التي اعتاد الشارحون من الإنسانيين اعتمادها فإن مونتني يحقق نقلة واضحة: فهو لا يعترف بتقصي المعاني [interpretatio]، تلك المهمة المرحقة التي لا يبدو لها نهاية، كما لا يهتم بتراكم المعارف في الحواشي والشرح [enarratio] وذلك كي يسلط الضوء على إصدار الأحكام [iudicium]، وهي تلك المساحة النقدية التي لم يتجه إليها المؤرخون الإنسانيون إلا بأقل القليل من الفحص. إن أحكام مونتني القارئ محررة في المقام الأول لتقدم لنا تعريفاً عن مونتني الإنسان، "القياس يعود إلى نظرتي للأمور لا للأمور نفسها"^(١٤) وهو يشير علاوة على ذلك إلى أن أحكامه ليست مطلقة، بل إنها عرضة للتغيير بمرور الوقت، وهو بذلك يعقد الصلة ما بين الحكم الأدبي وما يتم استكشافه في مشروع سيرته الذاتية من نواح لا تتسم بالدوام، وهو أمر يعود فيستفيض بشأنه في مقاله عن كاتون الصغير Du jeune Caton (الباب الأول، المقال ٣٧).

ويتطبق مونتني أحكامه على المحاكاة الأدبية في موقفين مهمين؛ يتعلق الموقف الأول بالشعر المؤلف باللغات الوطنية، حيث يقدم وصفاً عبر مجموعة من التشبيهات تسلط الضوء جميعها على التقليد المبتذل الذي يقدمه هذا الشعر للنماذج الأولى الراقية^(١٥)، ويرى مونتني أن بلغات ذلك الشعر لا تعدو أن تكون زينة لفظية تخفي انعدام القدرة على استخدام الكلمات لتشكيل الفكر والدلالة على ما هو أبعد من الكلمات المستخدمة، وذلك في معرض تطويره لتلك الملاحظة في مقاله عن شعر فيرجيل Sur des vers de Virgile (الباب الثالث، المقال الخامس)، وهي المقالة التي يذهب فيها مونتني بعيداً ليشير إلى أن غريزة المحاكاة ما هي إلا اتجاه انتحاري.^(١٦)

وفي الموقف الثانى نجد أن مونتى اكتسب شجاعة بفضل الرخصة التى منحها لنفسه لإصدار أحكام تخالف المؤلف، فهو يجد خواء أكبر فى أعمال شيشرون نفسها على الرغم من أنها صارت نموذجاً للكتابة، غير أن كلماته الفارغة التى تلبس ثوب البلاغة لا تقول شيئاً لى بينما لا أسعى إلا لأكون أكثر حكمة وعلماً وبلاغة".^(١٧) ويتعين على القارئ الجيد أن يصدر حكماً بفض التشابك الجميل للكلمات وذلك كى يكشف عن الحقيقة التاريخية، وهى المادة البدائية الخام للتاريخ مجردة ولم تمتد لها يد التشكيل فى تنوعها. وينطبق ذلك على أعمال شيشرون المزحمة بالألفاظ بل وعلى نحو أدق على هؤلاء الكتاب الذين يزعمون أنهم الأقرب لجوهر الأشياء وهم المؤرخون أنفسهم، ولذلك يتعين على القارئ الجيد أن يلجأ لحكمه السديد كى ينقض ما أقامه الكاتب من بديع نظمه فىرى أمامه الحقيقة التاريخية واضحة جلية، ومع ذلك، فإننا لا يمكننا استعادة الحقيقة الكاملة عن الماضى، وعلى أفضل الفروض تبقى معرفتنا بالماضى "غير محددة"، فالكلمات هى الوجود الحق إطلاقاً، ولعل الموضوع الحقيقى هو الكاتب وفكره وأحكامه الشخصية مما يثير "حب استطلاع خاص" لدى مونتى. وينهى مونتى مقاله عن الكتب بأن يقدم لقارئه نصوصاً لأحكامه الخاصة كان قد اتخذها فى مواقف محددة فى حياته تجاه أحكام المؤرخين الذين طالع مؤلفاتهم.

وقد يتتبع موضوع التاريخ المراءوغ جانباً ليحل محله الحكم النقدى، غير أن كلمات الشعر تتسم بمصدقية أكبر ويقدر أكبر على إعادة توجيه الأمور، فعلى سبيل المثال تبعث كلمات أفضل الشعراء وحكاياتهم أو بعض سطور من فيرجيل فى القارئ إحساساً قوياً وحاضراً بالحياة لا تتوازى معه الحياة نفسها فى حاضرها أو فى ماضيها الذى وعته الذاكرة. وهنا تقصر الأحكام عن إيفائها حقها، فلا تتوافر القواعد المنطقية لإصدار الأحكام على ذلك الفن، ولا تسعفنا إلا لغة النشوة والسمو أو لغة الثورة الإلهية التى يعتمد عليها مونتى فى إضافة متأخرة لمقاله عن كاتو الصغير، فيقول فى

تعليقه: "إنه لأمر عجيب إذ إننا نرى من الشعراء ما يفوق نقاد الشعر وشارحيه، فنظم الشعر أبسر من نذوقه"^(١٨). ويقول هذا كان موننتي يعبر عن نفسه وعن عصره.

ترجمة: مصطفى رياض

الهوامش

- 1- Etienne Dolet, *De imitatione Ciceroniana adversus Floridum Sabinum* (Lyons: E. Dolet, 1540), pp. 10-16.
- 2- J. Omphalius, *De elocutionis imitatione ac apparatu* (Paris: G. Julianus, 1555), fol. 9^r.
- 3- *Ibid.*, fol. 35^r-35^v.
- 4- *Ibid.*, fol. 50^r.
- 5- P. de Ronsard, *OEuvres complètes*, ed. P. Laumonier, I. Silver, and R. Lebègue, 20 vols. (Paris: M. Didier, 1914-75), vol. i, pp. 43-50.
- 6- J. du Bellay, *OEuvres poétiques*, ed. H. Chamard, 6 vols. (Paris: M. Didier, 1908-31), vol. i, pp. 11-25.
- 7- Ronsard, *OEuvres complètes*, vol. iii, pp. 118-63.
- 8- *Ibid.*, vol. xii, pp. 46-50.
- 9- *Ibid.*, vol. xii, pp. 3-24.
- 10- Michel de Montaigne, *The complete essays*, ed. and trans. M. A. Screech (London: Penguin, 1993), p. 457.
- 11- *Ibid.*, p. 459.
- 12- See 'Du repentir', iii.ii (*ibid.*, p. 914).
- 13- *Ibid.*, p. 459.
- 14- *Ibid.*, p. 460.
- 15- *Ibid.*, pp. 462-3.
- 16- *Ibid.*, pp. 987, 990.
- 17- *Ibid.*, p. 464.
- 18- *Ibid.*, p. 260.

(١٠)

فن الشعر عند بترارك

ويليام جيه. كينيدي

يعود الفضل إلى بيترو بيمبو Pietro Bembo لضمه مجموعة من "أشعار متفرقة" Rime Sparse للشاعر بترارك من القرن الرابع عشر إلى ساحة الأدب الرسمى، وذلك فى مؤلفه نثرىات باللغة الشعبية Prose della volgar lingua وقد اعتصر بيمبو من لغة بترارك الشعرية باللهجة العقلية- التوسكانية بذور إرث ثقافى يمتد تاريخه لما يربو على مائتى عام. وقد روج بيمبو لأسلوب تحدث للمراكز الإقليمية المتنافسة فى إيطاليا على نحو غير معتاد، حتى إنه لم يكن معتاداً أيضاً إذا ما قيس بالأدب القومية الناشئة فى الدول الملكية خارج حدود إيطاليا. ومع ذلك فإن البتراركية أصبحت أسلوب الشعر الغنائى السائد لا فى إيطاليا وحدها وإنما فى أوروبا كلها^(١).

وتقدم لنا الآراء النقدية المتضاربة التى نشرت حول أدب بترارك فى التعليقات التى دُوِّنت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر عن عمليه: Rime و Trifoni و sparse أدلة لها ثقلها. فهذه التعليقات تقدم سردية لوجوه عدة لبترارك، ورؤى مختلطة لعمليه السابق ذكرهما تتسق كل رؤية منها وأحد الإيديولوجيات المتصارعة على اختلاف الزمان والمكان. ولعل معرفتنا ببترارك تتعمق على ضوء تلك التعليقات على خلفية انقسام إيطاليا، وإمبراطورية إسبانيا، وملكية فرنسا، وبروتستانتية إنجلترا.

وقد صدرت السير المبكرة لبترارك في فلورنسا بأقلام فيليبو فيلاني Filippo Villani (١٣٨١)، وبيير باولو فيرجيريو Pier Paolo Vergerio (١٣٩٧)، وليوناردو برونى Leonardo Bruni (١٤٣٦)، وجيانوتسو مانيتى Giannozzo Manetti (١٤٤٠). وقد أعادت هذه السير الاعتبار لأصول بترارك الفلورنسية وقدمته بوصفه شاعراً متعاطفاً مع الروح الجمهورية للحركة الإنسانية المدنية، غير أنها لم تقدم سوى تعليقات قليلة على شعره المدون بلغة وطنه.^(٦) غير أننا نجد أن التعليقات التي تحررت تحت رعاية حكام شمال إيطاليا الطغاة بعد قرن من الزمن قدمت قراءة ونفسياً للشعر الإيطالي على مستويات مختلفة. فكل تعليق من هذه التعليقات يقدم دعماً للدعوى المتعاطفة مع المصالح الأرستقراطية والأوتوقراطية والتوسعية لحزب الجبلين Ghibelline أو لأوليغاركية البندقية، كما أن هذه التعليقات، كلا على حدة، تؤكد وجود علامة خاصة مع شخصية بترارك التاريخية، وهو الذى قضى أطول فترة من إقامته في إيطاليا في الأقاليم الشمالية، حيث التحق في بادئ الأمر بخدمة آل فيسكونتى (١٣٥٣-١٣٦١)، ثم انتقل إلى البندقية (١٣٦٢-١٣٦٧)، واستقر به المقام في بادوا وآركوا (١٣٦٨-١٣٧٣)؛ حيث منحه فرانثسكو دا كارارا Francesco da Carrara ضيعة.

وقد جمع أنطونيو دا تمبو Antonio da Tempo، أحد قضاة مدينة بادوا، وهو بالطبع ليس أنطونيو الشهير الذى وضع "عن الأشياء الشعبية"، العمل الذى ترك أثراً كبيراً في عصره (١٣٣٢)، جمع أول تعليق شامل عن Rime sparse في عشرينيات القرن الخامس عشر.^(٧) وقد احتفى أنطونيو في عمله الذى وجهه لـ "سنيور ألبرتو" Signor Alberto، من عائلة سكاليجر Scaliger النبيلة بفيرونا، بسيرة بترارك بوصفه موظفاً مثاليًا ساند قضية الحكومة المركزية في شمال إيطاليا، وقد وجهت افتراضات مماثلة فرانثسكو فيليفو Francesco Filelfo الذى عمل في خدمة فيليبو ماريا فيسكونتى Filippo Maria Visconti في ميلان. وقد رأى فيليفو في نفسه عندما قبل

تكليف الدوق له لوضع شروح على النص فى منتصف الأربعينيات تجسيداً لسيرة سلفه بترارك فى بلاط ميلان. وقد أهدى فيليفيو تعليقه إلى "صاحب السمو الذى تشغله شئون الحكم والعديد من المهام العظام" غير أنه لم يبلغ إلا القصيدة ١٣٦، وقد قصد بتعليقه هذا أن يدعم محاولة راعيه للحكم حيثما تستخدم لغة بترارك فى التخاطب - أى فى جميع أقاليم شمال إيطاليا.^(٤) ولم يمر جيل واحد إلا واستكمل هرونيمو سكوارتسافيكو Hieronimo Squarzafico هذا التعليق ونشره جنباً إلى جنب مع تعليقه فى البندقية عام ١٤٨٤،^(٥) وقد ضُمّت التعليقات فى مجلد واحد بعد ١٥٠٣، الأمر الذى ساد معه تعليق أنتونيو - فيليفيو - سكوارتسافيكو كلما مثلت Rime sparse للطباعة لتقدم صورة بترارك بوصفه مناصراً للملكية مع حزب الجبيليين Ghibelline.

وقد تصدى بيترو بيمبو لتغيير تلك الرؤية. فقد أشرف فى وقت مبكر من القرن على طبعة ألدين Aldine الأولى لمؤلف بترارك قضية اللغة الشعبية Cose volgari (١٥٠١) والتي جاءت خالية من الشروح، مدعياً أن النسخة التى نقل عنها هى النص الأخير للشاعر وهو النص الذى يحمل توقيع بترارك على بعض أجزاءه (Vat. Lat. 3195). وقد كان بيمبو صديقاً لجيوليانو دى مديشى Giuliano de' Medici وسكرتيراً فيما بعد لاثنتين من البابوات من آل مديشى هما ليو العاشر Leo X وكليمنت السابع Clement VII، مما دعاه إلى وضع مؤلفه Prose della lingua ليكون دفاعاً قوياً عن هيمنة فلورنسا الثقافية وشهادة للغة بترارك الأدبية التى تنقسم بأعلى درجات الصنعة، والترويج لها كمثال يحتذى شعراء الإيطالية فهى تعتمد على "الأسلوب الأفضل والأكثر جمالاً فى نظر الجميع".^(٦) ويستدعى طبيعة ذلك الأسلوب المركبة التى يندمج فيها آثار من لغة البروقشسال فى الجنوب الفرنسى Provençal، ولغة البلاط الصقلى، والتعبير اللاتينى، والكلمات القديمة، والكلمات المستحدثة، فى رأى بيمبو خطاباً مشاركاً للإرث الثقافى لآل مديشى فى مواجهة

الصراع المعاصر للفرق الإيطالية المختلفة. وتعد Gravità السمة الأهم لهذا الأسلوب، إذ تضيف تلك المجموعات الاستراتيجية التي يطلق عليها ييمبو مسمى الأصوات الذكورية الحادة، تحديدًا واضحًا للأصوات التي تنسم بسمات "الأنثثة" الممتدة الربعة، وهي تمثل قوة غامضة يستقر بها المقام في كل كلمة على حدة الأمر الذي يدفع القارئ إلى التسليم بما يقرأ^(٧). ويصف ييمبو تلك القوة مقتبسًا من القصيدة ٣٠٤ من بترارك بأنها "الأسلوب الناضج"^(٨).

وفي عام ١٥٢٥ قدم أليساندرو فيلوتلو Alessandro Vellutello نموذجًا جديدًا للتعليق في النسخة المعنونة Il Petrarca^(٩). ويتمثل إسهام فيلوتلو الأكبر في إعادة تنظيم سلسلة القصائد "المبعثرة" ليكون منها حكاية مترابطة بحيث تنطبق أحداثها الضمنية على الأحداث المعروفة في حياة الشاعر. وقد أرسى فيلوتلو درايته بحياة بترارك على قراءة متأنية لمراسلات بترارك اللاتينية وعلى استنتاجات استخلصها من شعر بترارك اللاتيني والإيطالي، غير أنه يؤكد جدارته أيضًا بوصفه دارسًا للأخلاقيات الاجتماعية والسياسية والدينية والعاطفية في أفينيون وفاوكلوز، بل وعلى معرفته كرسام للخرائط للمنطقة وما يجاورها. فهو الذي قدم خريطة طوبوغرافية رائعة لهذا الإقليم. وقد زار فيلوتلو الموقع وتحدث إلى سكانه مقتديًا في ذلك بالإنشورافيين المجيدين لعملهم. وقد أظهرت شهادات هؤلاء السكان نتائج مذهشة.

تتعلق النتيجة الأولى بشخصية لورا Laura إذ تؤكد سجلات الأبرشية في كابريير Cabrières أنه ليس في الإمكان أن تكون هي "لوريت دي ساد" النبيلة التي بلغت سن الرشد عام ١٣٦٠، بل إنها الابنة غير المتزوجة (العزباء) للورد هنري شياو Henri Chiabau الذي فقد ثروته. كما أن لقاءها مع بترارك لم يتم في كنيسة سانتا شيارا Santa Chiara بأفينيون كما ادعى الشاعر، بل إن هذا اللقاء تم في إحدى مروج سورج Sorgue؛ حيث يتجه سكان فاوكلوز وكابريير في رحلة دينية يوم الجمعة السابق على عيد القيامة، ويمضي فيلوتلو مدفوعًا ببقته في كشفه عن الحقائق

التاريخية ليقدم ترتيباً زمنياً أكثر دقة وانضباطاً لقصة حب الشاعر للورا وأثرها على عمله في السلك الدبلوماسي. ويضيف فيلوتيللو قسماً ثالثاً لأشعار تخرج عن نطاق أشعار الحب إلى القسمين المعروفين: عن حياة لورا وعن وفاة لورا، ويضم هذا القسم الثالث الأنشودة الوطنية *canzone* رقم ١٢٨ إيطاليا وطنى *Italia mia* كما يقدم قصائد عن الأسر البابلي للبابا فى أفينيون، ويضم قصائد أخرى تعكس قضايا سياسية وجدلية وشعرية.

وقد أصبحت طبعة فيلوتيللو التى أعيد طباعتها تسع وعشرين مرة أوسع النسخ انتشاراً فى القرن السادس عشر لنص *Rime et trionfi*، وعلى الرغم من أن معلقين آخرين أعادوا فى طبعتهم الترتيب التقليدى للقصائد فإنهم بذلوا عناية خاصة بالرد على تخمينات فيلوتيللو أو نقدها أو تعديلها أو مراجعتها. ويعد سيلفانو دا فينافرو *Sylvano da Venafro* وجيوفانى أندريا جزوالدو *Giovanni Andrea Gesualdo* من نابولى *Naples* وبرناردينو دانييلو *Bernardino Daniello* من البندقية من بين هؤلاء المعلقين. وقد نشر سيلفانو وجزوالدو عملهما فى ١٥٢٣، وقد توجه سيلفانو بعمله إلى بنى وطنه، بينما اتجه جزوالدو بعمله إلى دائرة أوسع من القراء. فمئذ وقوع نابولى فى عصره تحت حكم الإسبان منذ ١٥٠٣، فإنها جاهدت للحفاظ على شخصيتها الثقافية ذات الصلة ببلدان إيطاليا الأخرى. وينحى سيلفانو جانباً التأكيد الحزبى الجبيلاتى لبترارك *Ghibelline* الذى يرد عند أنطونيو دا تمير وفيليفو وسكواريسافيكو، كما يرد فى جانب من عمل فيلوتيللو وذلك بتسليطه الضوء على التمثيل الأولى للحب وسلوك المحبين الراقى عند بترارك: "إننى أكتب بصفة خاصة لإدخال السرور على نفوس السيدات اللاتى قد يرغبن فى تفهم أعمق للأمور التى كتب عنها بترارك".^(١٠) ويقدم سيلفانو التحية للشاعر لتعبيره عن عاطفة الحب بالأسلوب الذى يليق ببنيلى فى البلاط الكاسيتلوني، وذلك سياق الاحتفال بما يتسم به بترارك من شهامة وتدين وسمو أفلاطونى.

وتخضع حواشي جيزوالدو Gesualdo هذا الأسلوب لتحليل بلاغي مقتضب. ويبدو أن جيزوالدو يشق طريقه عبر ما أثير الجدل حوله من موضوعات بلاغية وشعرية في أكاديمية نابولي في عصره، وهو يقوم بعمله مسترشداً بأستاذه ومعلمه الذي يمت إليه بصلة القرابة، ألا وهو أنطونيو سباستيانو مينترنو Antonio Sebastiano Minturno الذي أصدر بعد ذلك حواراً كان له أبلغ الأثر على الأشكال الشعرية الإغريقية واللاتينية وعنوانه De poeta libri sex (١٥٥٩)، وقد أضاف إليه تطبيقاً على النماذج الشعرية في فن الشعر L'arte poetica (١٥٦٣-١٥٦٤)، ويبدو أن جيزوالدو يقدم عمله من خلال الجدل المنار حول البلاغة وفن الشعر، وهو الجدل الذي دار في أكاديمية نابولي في عصره^(١١)؛ فهو يفحص الخطاب الأدبي والمجازي لكل قصيدة على حدة ويسجل المناظرات التي تدور حول التفسيرات المتعارضة. وهو يقدم آراءً مختلفة مصحوبة بتبريرات كل رأى منها، ويحث قراءه على تفسير المسائل وفقاً لمعتقداتهم الخاصة وخلافاً لغيره من المعلقين الذين يقترحون تصوراً واحداً محدد الملامح فإن جيزوالدو يقدم العديد من التصورات. وكانت محصلة هذا الجهد ظهور أطول تعليق على عمل بترارك Rime e trionfi وأكثرها ثراء وتفصيلاً في القرن السادس عشر، وقد أعيد طباعة هذا التعليق بوصفه التعليق الثقة على هذه النصوص في عامي ١٥٥٤ و ١٥٨١.

وقد قدم برناردينو دانييلو Bernardino Daniello أحد الشبيبة المنتمين لدائرة بيمبو في فينسيا تحليلاً بلاغياً منافساً سلط فيه الأضواء على الكفاءة الأدبية. وقد نشر دانييلو عام ١٥٣٦ تجميعاً لأفكار شيشرون وهوراس La poetica عُرف فيه الشعر الغنائي بأنه صور كلامية تقدم صوراً ذات ظلال للحقيقة تكسوها اللغة المجازية.^(١٢) ويحدد دانييلو في تعليقه على Rime e trionfi (١٥٤١) موقع بترارك في سياق غيره من المؤلفين سواء الكلاسيين منهم أم المعاصرين، فيقابل ما بين الشعر ومصادره، وما يشابهه، وما وُضِعَ محاكاةً له فيما بعد. ويقدم دانييلو على

إعادة تركيب شذرات من الماضي الكلاسي؛ ليوضح كيف دخل بترارك في علاقة مشاركة ومنافسة مع فطاحل المؤلفين: إنَّني لا أجد أنَّ شاعرنا بترارك يقل بأي حال من الأحوال عن بندار طيبة Theban Pindar أو هوارس الفينوزي Venusian Horace.^(١٣) ويبدو بترارك من خلال هذه الإشارات والأصدااء والإحالات الأدبية معاصرًا لفيرجيل وشيشرون وهوراس وأوفيد وأفلاطون وأرسطو ودانتى وتشينو دا بيسوتويا Cino da Pistoia، كما ينزله بيمبو وأريوستو منزلة النبوة، فهو لا يقتصر على إعادة تقديم الخطاب الأدبي الغربي قبل أوانه، وإنما هو ينقحه ويقدمه نموذجًا للأسلوب الإيطالي في مستقبل الأيام.

غير أنَّ هناك ضربًا آخر من التعليقات يكشف مسحة من فكر الإصلاح الديني، الأمر الذى يبدو معه بترارك نموذجًا للناقد البروتستانتي في مواجهة بابوية أفينيون، والمنطق الإسكولائي ودراسات النصوص المقدسة التى لا ترقى للمستوى اللائق. وفى عام ١٥٣٢ أهدى فاوستو دا لونجيانو Fausto da Longiano شروحه على Rime sparse للكونت أوف مودينا Count of Modena، الذى كان يشجع الإصلاح اللوثرى فى تلك المدينة.^(١٤) ويفسر فاوستو النص على أساس أنه دراما روحية تتكشف فصولها فى بلاط القصور الأوروبية؛ حيث يواجه الشاعر المطامع والفساد والاحتطاط فى جميع صوره من جانب القسس والباباوات والأمراء والسيدات الفضليات والعاهرات، بينما هو يتطلع إلى الوعد الإلهى المذكور فى الأناجيل والمتضمن فى تعاليم أوغسطين Augustine. ويوضح بترارك الذى يقدمه فاوستو، والذى يتصف بطبع عملى وإيمان عميق بعالم الألوهية، السبيل لحاشية البلاط فى القرن السادس عشر؛ كى يحققوا نجاحًا وازدهارًا فى هذا العالم دون أن يفقدوا أرواحهم بارتكاب الخطايا الدنسة.

وفى عام ١٥٤٨ أهدى أنطونيو بروتشولي Antonio Brucioli طبعته التى ضمها تعليقاته من Rime sparse لابنة إركول الثانى Ercole II d'Este ورينيه أوف

فرانس Renée of France، التى كانت قد وفرت المأوى للمهرطقتين كليمن مارو Clément Marot وجان كالفين Jean Calvin فى فيرارا فى ثلاثينيات القرن السادس عشر.^(١٥) ويؤكد بروتشيولى مثله مثل فاوستو على أهمية أخلاق النبلاء وأساليب البلاط التى يدور حولها الفعل الأخلاقى لدى بترارك. كما أن بروتشيولى، مثله مثل فاوستو يزن حكم بترارك ضد المقطعات من الكتاب المقدس التى تنطبق على مواقف بعينها، ويقدم بروتشيولى - وهو الذى مارس ترجمة العهدين القديم والجديد والتعليق عليهما - الكتاب المقدس كنص قائم على التناص، مبعداً بذلك ما قام به المعلقون السابقون من إحالات للأدب الكلاسي والفلسفة كمعايير تفسيرية.

وقد قدم لودوفيكو كاستلفرتو Lodovico Castelvetro تعليقاً ثالثاً يحمل توجهات إصلاحية. وقد قام ابن أخيه باستخلاص التعليق من بين أوراقه ونشره بعد وفاة كاستلفرتو فى ١٥٨٢، وتؤكد الشروح أن كتابات قداماء الإغريق والرومان كانت نماذج لشعر بترارك إلى جانب فقرات من المزامير وسفر الجامعة ونشيد الأنشاد والعهد الجديد وآباء الكنيسة الأوائل.^(١٦) ويسم كاستلفرتو بكفاءة الدارس الكلاسي مثله مثل جيزوالدو ودانيللو، غير أنه يفوقهما فى معرفة الكتاب المقدس وكيف يتخلل الـ Rime sparse. وربما ثبت أن تسليطه الأضواء على الشوارد اللغوية على سبيل تصحيح نظريات بيمبو اللغوية فى كثير من الأحيان لم يكن ليثير اهتمام قرائه من غير الإيطاليين، غير أن المدى الذى وصلت إليه خلاصته الجريئة عن المعانى الروحية والارتباطات العقلية جذبت بالفعل الأنظار إليه من خارج حدود إيطاليا.

وقد قدمت هذه الطبعات التى تضم تعليقات على النص أعمال بترارك للقراء الإيطاليين وغير الإيطاليين. ويمكننا أن نضيف إليها مجموعة كبيرة من الطبعات الأخرى تحوى شروحا قصيرة على هامش المتن وإشارات تفسيرية. ومن بين هذه الطبقات نذكر الشروح التفسيرية لباولوس مانوتئوس Paulus Manutius والمطبوعات فى خمس طبعات صدرت فى آلدين Aldine منذ ١٥٢٣، وريماريو Rimario (١٥٢٩)

لفرانسيسكو ألونو دا فيرارا Francesco Alunno da Ferrara (١٥٣٩)، والملاحظات المسروقة لفرانثيسكو سانسوفينو Francesco Sansovino (١٥٤٦)، والمعجم المفهرس الموسع لجيرولامو روشيللي Girolamo Ruscelli (١٥٥٤) ومعجم لودوفيكو دولتشي Lodovico Dolce (١٥٦٠). ويبدو أنَّ المراكز الإقليمية الإيطالية جميعها حاولت أن تتسبب بترارك إليها. غير أننا إذا افترضنا أنَّ شاعر أفينيون وفاوكلوز مواطن من ميلانو أو البندقية أو نابولي أو فلورنسا، فما الذى يمنع أن ينتمسب أيضًا إلى بروفنسال أو فرنسا.

وفى عام ١٥٣٣ وافق تاريخ زواج هنرى الثانى Henri II قبل اعتلائه العرش من كاثرين دى مديشى Catherine de' Medici (وهو الزواج الذى أثار توقعات بضم السلطة التى تتمتع بها الأسرة الإيطالية للشهرة والمكانة اللتين تتمتع بهما فرنسا)، أعلن موريس سكيف Maurice Scève أنَّه اكتشف قبر لورا، حبيبة بترارك، فى كنيسة سانتا كروتشى فى أفينيون. وكذا أكد اكتشافه شخصية لورا التاريخية على أساس أنها لوريت دى صاد Laurette de Sade الأمر الذى يدحض حجج فيولتلو، وقد عزز هذا الكشف سيطرة بترارك على الخيال الفرنسى. وقد نُشر هذا الكشف للمرة الأولى فى مقدمة بتاريخ ٢٥ أغسطس ١٥٤٥، كتبها جان دى تورن Jean de Tournes لتتصدر طبعة Rime e trionfi الصادرة فى ليون. ويقدر تورن أنَّ الحدث "ينبغى" أن يُفجم هؤلاء المعلقين الذين يكدون أذهانهم يومًا بعد يوم باحثين عن شخصية لورا. (١٧) وقد اتخذت موجة البتراركية فى فرنسا أشكالاً عديدة منها أغاني وأشعار لمعاصري سكيف من مدينة ليون مثل برنيت دى جيبه Pernette du Guillet ولويس لابييه Louise Labé. ولم يقتصر تناول النسانى لبلاغة بترارك على عكس الصفات الجنسية للمحب وحبيبته، بل امتد هذا التناول ليقدم ضرورة ثقافية ونقدية جديدة. وتسجل السيدة التى تعهدت بنشر عمل دى جيبه أنَّ نموذج الشاعر يجب أن يقدم الإلهام لأخواتها فى ليون ليحصلن على نصيبهن من المديح الوفير الذى نالته نساء

إيطاليا، بحيث بدت كتابات الكثيرين من الرجال الذين نالوا قسطاً من العلم باهتة بالمقارنة بكتابتهم^(١٨). وتدعو هذه المقدمة النساء لسلوك درب الأدب، كما تدعو رجال فرنسا ونساءها لتحذٍ يتمثل في التفوق على نظرائهم من الإيطاليين في مجالى العلم والبلاغة. وهكذا تحول النقد الأدبي إلى نقد ثقافى ودعوة سياسية.

وفى إسبانيا، قام مشروع لا يقل عن المشروع الفرنسى اهتدى به خوان بوسكان Juan Boscán فى مقدمته لعمله Obras الذى نشره فى مارس ١٥٤٣ فى برشلونة. ويستكمل تلك المجموعة التى جُمعت قبيل وفاته ما أورده بوسكان من قصائد وأناشيد sonetos و canciones بالإضافة أشعار أخرى لجارسيلاسو دى لاي فيجا Garcilaso de la Vega. ويدافع الشاعر فى مقدمته لمؤلفه libro segundo عن أعماله القشتالية التى حاكى فيها بترارك على أساس أنها تبشر بمستوى أدبى جديد للإمبراطورية الإسبانية على المستوى الدولى. وبينما أضحى بترارك أفضل نموذجاً، فإنه هو نفسه اقتفى أثر عدة نماذج منها الطروبادور البروفنساى. ويمكن للشعراء الإسبان أن يعلنوا صلتهم بمزجعية تمت لهم بصلة القرابة. فيوسكان الذى ينتمى لعلية الطبقة الوسطى فى برشلونة والذى يتحدث لغة أهل قطلان ولغة أهل قشتالة بطلاقة يوضح تأثير الطروبادور على شعر قشتالة ويصفه خاصة على أشعار أوسياس ماريتش Ausias March: "فمن ضمن شعراء البروفنسال برز العديد من المؤلفين الممتازين، ويعد أوسياس ماريتش واحداً من أفضلهم".^(١٩) وطبقاً لهذا المنطق فإن إنجاز بترارك يعد صدفة تاريخية. فمن كان له شرف الانحدار من سلالة الطروبادور سواء فى إسبانيا أو فرنسا أو قد أوتى الفرصة لتقديم إنجازات متشابهة، وعلى كل حال فأهل شبه جزيرة أيبيريا يمكنهم الآن التفوق على بترارك والارتقاء بلغتهم. وبما أن مملكة قشتالة ينتظرها مستقبل زاهر، فإن الإيطاليين الذين فقدوا تميزهم تساورهم بدون شك مشاعر الحقد تجاه إسبانيا. قلعل الإيطاليين فى القريب يرفعون أصواتهم بالشكوى عندما يجدون أن شعرهم المتميز قد انتقل إلى إسبانيا^(٢٠) وقد زادت شهرة

جرايسيلاسكو بوصفه من رجال البلاط النبلاء وأبطال الحروب من مكانة شعره حتى إنها فاقت شعر بوسكان، وبالتالي زادت قيمة شعره بوصفه نموذجاً للأدب الإسباني الناشئ. ولذلك فلم تمض بضعة عقود حتى استحققت أن تُدرج في قائمة الآداب المعتمدة في التعليقات التي كتبها البروسنسه El Brocense (١٥٧٤) وفرناندو دى هيريرا Fernando de Herrera (١٥٨٠).

وقد عدل التميز ما بين الطبقات الاجتماعية من تطور البتراركية بين النبلاء في فرنسا. ففي منتصف القرن شهدت باريس صراعاً على السلطة ما بين فريقين من النبلاء، الأرستقراطية القديمة والطبقة الجديدة الصاعدة من البورجوازية بفضل الاجتهاد والتعليم والخدمة العامة. وترجع أصول الكثير من البلاغيين للطبقات المتواضعة، وقد استعرضوا مهاراتهم الشعرية كأسلوب للدعاية لقدراتهم اللغوية متطلعين للعمل مأجورين في خدمة التاج. وجاء رد فعل الأرستقراطية بابتكارها لبرنامجها الخاص للتقدم الاجتماعي والثقافي. وقد دعا جواكيم دى بيلاي، وهو أحد أعضاء الأرستقراطية ممن لا يمتلكون أرضاً، دعا أبناء طبقته للسعي لاستعادة تأثيرهم وذلك باتباع ثقافة خاصة في الكلاسيات. وهو يدفع في مؤلفه دفاع ومقدمة عن اللغة الفرنسية (١٥٤٩) بأن اللغات جميعها تتساوى في قيمتها، وأن الفرنسية الحديثة قادرة على التعبير عن الحكمة والحقيقة مثلها في ذلك مثل اليونانية القديمة واللاتينية أو الإسبانية والإيطالية الحديثة. ويمكن للغة فرنسا الوطنية أن تتطور ويصبح تراثها الثقافي أكثر ثراء من خلال ترجمة Exogamic للأشكال الكلاسيكية والإيطالية: "فالاستعارة من اللغات الأجنبية ليست أمراً شائناً، بل إنه جدير بالحمد والشأن، فنتنقل الأفكار والكلمات وتصبح حصيلة للغتنا"^(١١) وبالمطبع، فإن دى بيلاي يسلط الضوء على المحاكاة الخلاقة وليس مجرد الترجمة، الأمر الذي يصبح معه نقل سمات أسلوب بترارك للأشكال اللغوية الشائعة في البلاط الفرنسي وسائط للنخب الاجتماعي والسياسي، ولتطلع الأسرة الملكية الحاكمة وللتفوق القومي.

أما في إنجلترا البروتستانتية فإن نقد الشعر الغنائى وضمه للآدب الإنجليزى أخذ منحى أخلاقياً، فقد طور سير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney نظرية نقد الشعر وذلك فى مقاله دفاع عن الشعر (ألفه ١٥٨١) مستهدفاً إثبات أن نموذج بتراى فى أحسن أحواله يقدم مثلاً أخلاقياً سليماً. وتحت مقالة سيدنى قراء الشعر على ممارسة ضغطاً نقدياً على معانى النص المحتملة، وذلك لاستكمال التفسيرات الناقصة وتصحيح الفاسد منها. ويجوز للقراء فى هذه الحالة أن يظهروا سلطة على النص تفوق سلطة كاتبه. أما الشاعر فإنه يودى بنا إلى الحقيقة لمجرد أنه "لا يثبت شيئاً ولذلك فإنه لا يكذب أبداً".^(٢٢) ومن جهة أخرى، يمكن للقارئ على الدوام أن يكشف إحدى الحقائق العملية وذلك بدحضه للخطأ، وهو يجتهد لا ليفهم " ما هو قائم أو ليس بقائم، وإنما ما يجب أن يكون وما يجب ألا يكون"^(٢٣) حتى لو لم يضع المؤلف الحد الفاصل بينهما. ويقدم شعر الحب الذى نظم به بتراى مجالاً مثالياً للتجريب فيما يتصل بذلك التصوير. فالقراء الملتزمون سيتعرفون على "الخطيئة المرسفة والحب الشهوانى"، مسجلاً فى أشعار العاطفة وسيوجهون النقد للصور الخيالية المبالغ فيها التى تدور حول الحب، والتى تقدم فى صورة درامية فى تلك الأشعار وغيرها.^(٢٤) فمثل ذلك الشعر "لا يلوث الخيال بتوافه الأمور" وإنما يدرب خيال القارئ على التعرف على الخطأ ومقاومة سوء استغلال الشعر.^(٢٥)

ويعد توماس Nashe Thomas أول ناقد لمجموعة أشعار سيدنى أستروفيل وستلا Astrophil and Stella، وقد التزم بتلك النصيحة فى رسالة المديح التى كتبها لتتصدر الطبعة المسروقة عام ١٥٩١، ففى مشهد يجمع المفضلين حيث يدخل أستروفيل فى عظمة وكبرياء، يصف توماس الحكمة بأنها "تراجيكوميديا للحب تجرى أحداثها تحت النجوم.. ويدور موضوعها حول العفة القاسية وتعتنتها ومقدمتها حول الأمل وخاتمته حول اليأس".^(٢٦) وقد أعطى جيل من شعراء العصر الإليزابيثى المتأخر فى إنجلترا الفرصة لهذا النقد؛ كى يشكل نظرتهم لأحزان بتراى المسكينة التى انقضت وذابت

بلا رجعة (أستروفييل وستلا، قصيدة ١٥)، فحولوا بذلك النقد إلى ممارسة شعرية والممارسة الشعرية إلى فن.

ترجمة: محمد غزلان

الهوامش

- ١- المعلومات الببليوغرافية متوافرة في Mary Fowler and Morris Bishop, Catalogue of the Petrarch collection in the Cornell University Library, 2nd edn (Millwood, NJ: Kraus-Thomson, 1974); أما التعليقات ذات المنحى الأخلاقي فيمكن مراجعتها في Thomas P. Roche, Jr., Petrarch and the English sonnet sequences (New York: Gina Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo: studi sul* ويقيم AMS, 1989) *commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'* (Padua: Antenore, 1992) William J. Kennedy, *Authorizing* عرضاً شاملاً؛ كذلك توجد معالجة مفصلة في *Petrarch* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).
- ٢- طبعت هذه التصوص في Angeol Solerti (ed.), *Le vite di Dante, Petrarca, e Bocaccio* (Milan: Francesco Vallardi, 1904-5); كما تتوافر ترجمات لبعضها في D. Thompson and A. Nagel (ed.), *The three crowns of Florence* (New York: Harper and Row, 1972).
- 3- *Francisci Petrarcae ... la uita & il comentio supra li sonetti canzone & triumphi ... composto & compilato per il doctissimo iurista misser Antonio da Tempo*, 2 vols. (Venice: Domenico Siliprandi, 1477), sig. AVI'. وانظر Carlo Dionisotti, 'Fortuna del Petrarca nel "400"', *Italia medioevale e umanistica* 17 (1974), 61-113
- 4- *Il comentio deli sonneti et canzone del Petrarca composto per messer Francesco Philelpho* (Bologna: Ugo Rugerius, 1476), sig. 2'. وانظر Ezio Raimondi, 'Francesco Filelfo interprete del Canzoniere', *Studia petrarcheschi* 3 (1950), 143-64.
- 5- *Li canzoneti dello egregio poeta messer F. Petrarca ... io Hyeronimo gli ho expositi* (Venice: Piero Cremonese, 1484).
- 6- Pietro Bembo, *Prose e rime*, ed. C. Dionisotti, 2nd edn (Turin: Unione Tipografico- Editrice Torinese, 1966), p. 176.
- 7- *Ibid.*, p. 174

- 8- *Ibid.*, p. 168
- 9- *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca* (Venice : Fratelli da Sabbio, 1525).
- 10- *Il Petrarca col commento di m. Syluano da Venaphro* (Naples : Antonio Iouino and Matthio Canzer, 1533), sig. +iiii^r
- 11- *Il Petrarca colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo* (Venice: Fratelli da Sabbio, 1533); Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta* (1559; facs. reprint Munich: W. Fink, 1970, ed. B. Fabian), and *L'arte poetica* (1564; facs. reprint Munich: W. Fink, 1971, ed. B. Fabian); ويمكن Allan Gilbert, *Literary criticism from Plato to Dryden* (Detroit: Wayne State University Press, 1962), pp. 274-303.
- 12- *La poetica* (1536); facs. Reprint Munich: W. Fink, 1968, ed. B. Fabian), p. 25.
- 13- *Sonetti, canzoni, e triumphi di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca* (Venice: Giovannantonio de Nicolini da Sabbio, 1541), sig. *iir. وراجع أيضا
- Ezio Raimondi, 'Bernardino Daniello e le varianti petrarcheschi', *Studi petrarcheschi* 5 (1952), 95-130.
- 14- *Il Petrarca col commento di M. Sebastiano Fausto dl Longiano* (Venice: Francesco di Alessandro Bindoni, 1532).
- 15- *Sonneti, canzoni, et triumphi di M. Francesco con breue dichiarazione, & annotatione di Antonio Brucioli* (Venice : Alessandro Brucioli, 1548).
- 16- *Le rime del Petrarca breuemente sposte per Lodouico Castelvetro* (Basle : Pietro de Sedabonis, 1582). See Ezio Raimondi, 'Gli scrupoli di un filologo : Ludovico Castelvetro e il Petrarca', *Studi petrarcheschi* 5 (1952), 131-210
- 17- *Il Petrarca* (Lyons: Jean de Tournes, 1545), sig. *3^r وانظر William J. Kennedy, 'The unbound turns of Maurice Scève', in *Creative imitation*, ed. D. Quint *et al.* (Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1922), pp. 67-88.
- 18- Pernette du Guillet, *Rymes*, ed. V. Graham (Geneva : Droz, 1968) pp. 3-4

- 19- Juan Boscán, *Las obras*, ed. W. I. Knapp (Madrid: Murillo, 1875), p. 171. See Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch* (Berkeley: University of California Press, 1994).
- 20- Boscán, *Las obras*, p. 172.
- 21- Joachim du Bellay, *La deFence et illustration de la langue françoise*, ed. H. Chamard (Paris: Didier, 1961), section 1.8,p.17. For an English translation see *The defence and illustration of the French language*, trans. G. M. Turquet (London: J. M. Dent, 1939), p. 40. See Thomas M. Greene, *The light in Troy* (New Haven: Yale University Press, 1982), pp. 220-41; Margaret Ferguson, *Trials of desire* (New Haven: Yale University Press, 1983), pp. 18-53; and Glyn P. Norton, *The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents* (Geneva: Droz, 1984), pp. 290-302.
- 22- *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten (Oxford: Clarendon Press, 1973), p. 102. See Roche, *Petrarch*, pp. 193-242.
- 23- *Miscellaneous prose*, p. 102.
- 24- *Ibid.*, p. 103.
- 25- *Ibid.*, p. 104.
- 26- Syr P.S. his *Astrophel and Stella* (1591; facs. reprint Menston: Scolar Press, 1970),sig. aiii^f.

(١١)

الترجمة في عصر النهضة

من إيطاليا إلى فرنسا

فاليري ورت - ستايلياتو

كانت سعادة بترارك Petrarch غامرة عندما اكتشف في عام ١٣٤٥ في مدينة فيرونا مخطوطاً لرسائل شيشرون "المفقودة" وهي Epistulae ad Brutum و Quintum fratrem (١٨-٦).^(١) وبدا الأمر وكأن التوصل لهذه المراسلات يعد بمثابة دعوة لبترارك؛ كى يستمتع بدرجة أعلى من القرب مع ذلك المؤلف الكلاسي. وقد عبر بترارك عن فرحته هذه فى خطاب وجهه لشيشرون نفسه، ويجسد ما قام به بترارك من كتابة لذلك الخطاب رغبة الإنسانيين الملحة التى لا تقتصر على استعادة الماضى الكلاسي فحسب، وإنما تسعى أيضاً لبدء حوار مع من ينال إعجابهم من المؤلفين الكلاسيين. وقد كانت إعادة اكتشاف المخطوطات الإغريقية واللاتينية مرحلة أولية فى النقل والترجمة أدت إلى سعى فقهاء اللغة للتوصل إلى أكثر النصوص المراجعة دقة، الأمر الذى أدى بدوره إلى قيام عمليات التعليق؛ حيث سعى كل باحث إلى تفسير تلك الأعمال تفسيراً جديداً. وقد زاد الإنسانيون فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر فى إيطاليا مجموعة النصوص الكلاسيية المتاحة فى الغرب زيادة كبيرة، وقد أعاد بترارك وبودجيو Poggio فيما

بينهما حوالى نصف أعمال شيشرون الباقية حتى الآن، وعثر بوكاسيو على أجزاء مهمة من Tacitus فى مونت كاسينو، وأنشأ سالواتى Salutati مكتبة خاصة فى فلورنسا تحوى حوالى ٨٠٠ عمل كلاسى جعلها متاحة للشعراء، كما أعطى دفعة قوية لبحث الإنسانيين الدائب عن المخطوطات فى الشرق عندما استضاف الباحث مانيويل كريسولوراس Manuel Chrysoloras من القسطنطية لتدريس الإغريقية.^(١) ومع توافر النصوص الجديدة، والنسخ الجديدة لأعمال معروفة من قبل، سرعان ما احتلت الترجمة مكانة مهمة فى عملية النقل التى انكب عليها الباحثون؛ ليترجموا النصوص الإغريقية إلى اللاتينية أولاً، ثم من اللاتينية إلى اللغات الوطنية فى أوروبا. وفى تعليق على مراجعة قام بها صديق لسالواتى للنسخة اللاتينية للإلياذة فى عام ١٣٩٢، كان سالواتى أحد الإنسانيين الذين أشادوا بدور المترجم الإبداعى، ويقول فى تعليقه إن استعادة المترجم لنص العمل وروحه استدعى قيامه 'بتقديم نسيج أكثر مدعاة للسرور فى نفس القارئ'.^(٢) وقد استقرت هذه القضية فى صميم فكر عصر النهضة لا فى مجال الترجمة فحسب، وإنما فيما يتصل بصدور أى عمل يحاكى الأعمال الكلاسية، فكيف يتسنى للمترجم/ المحاكى أن يستعيد القوة الكاملة للنموذج الأول، وإلى أى مدى يلعب دور المفسر للقوى المؤثرة فى العمل فضلاً عن مادته؟

كما نسب أول مقال متخصص فى الترجمة فى عصر النهضة دوراً إبداعياً للمترجم، وهو مقال De interpretatione recta لمؤلفه ليوناردو برونى Leonardo Bruni (حوالى ١٤٦٢). وقد قبل برونى ضرورة إحلال النص الأصلى ليتسنى استعادته على أكمل وجه من خلال دراسة مستفيضة لفقه اللغة وجميع الأساليب البلاغية المعبرة، وبهذا المنهج وحده يستطيع المترجم أن ينقل الأثر المحدد الذى قصد إليه المؤلف، وقد وضع موقف برونى هذا مسئولية كبرى على المترجم غير أنه سما به إلى مكانة عالية. وعندما يحتل مترجمو النصوص المقدسة هذه المكانة فإن الأمر يصبح موضع جدل بصفة خاصة. ويرى جيانوتسو مانتيني Giannozzo

Manetti في مؤلفه عن الترجمة القويمة *De interpretatione recta* (والذى يورده متضمناً في عمله المعنون *Apologeticus* والذى يتناول ترجمة *Psalter*؛ أى سفر المزامير) أن الترجمة الأقرب للكتاب المقدس يجب أن تستهدف إعادة صياغة معنى الأصل ونسيجه وقوته المؤثرة.^(٤)، وتقضى وجهة النظر هذه ألا يقف المترجم أمام خيار تقديم المعنى على حساب الكلمة أو العكس، بل إن المترجم ملتزم باستعادة المعنى والكلمة كليهما فى اللغة المترجم إليها، وتتشابه هذه الرؤية والاتجاه الفكرى الذى تقوم عليه ترجمة لوثر التى أثارت جدلاً كبيراً للآية ٢٨ من الإصحاح الثالث للرسالة إلى أهل رومية *Romans 3:28* فى طبعة العهد الجديد (١٥٢٢): *allein durch den glauben* فالإنسان مبرر "بالإيمان وحده" كترجمة لـ *per fidem* وفى *Sendbrief vom Dolmetschen* يدافع لوثر عن إضافة كلمة "وحده" *allein* لتماشيها مع المعنى المضمر للقدس بولس واستخدام اللغة الألمانية.^(٥) ولا شك أن هذه الحالة الخاصة محملة معقدات عقائدية، غير أن قول لوثر فى موقف المترجم يعد أساساً للاستقلالية والمسئولية الإبداعية التى تنسب للمترجم، كما يعد تطوراً منطقياً للاتجاه النظرى الذى مضى فيه الإنسانيون الإيطاليون فى القرن السابق.

غير أن فرنسا فى القرن السادس عشر قد شهدت مناظرات حول الترجمة جرت بنشاط كبير؛ إذ إن نقل النصوص الكلاسيكية شجعت البحث فى أوضاع جميع أشكال الكتابات القائمة على المحاكاة.^(٦) وللوهلة الأولى يبدو من المستغرب ظهور كتاب واحد فى فرنسا مكرساً لنظرية الترجمة وحدها، وهو كتاب ألفه إتيان دوليه *Étienne Dolet* وعنوانه أسلوب الترجمة الجيدة من لغة إلى أخرى *La manière de bien traduire d'une langue en autre* (١٥٤٠) وهو عمل شديد القصر.^(٧) غير أننا سنرى أن عادة ما يدخل الخطاب حول الترجمة فى إطار مناقشات أكثر عموماً حول البلاغة وفن الشعر، وقد تصور دوليه - الإنسانى الفرنسى - الترجمة، مثله فى ذلك مثل برونى الذى لا يذكره إطلاقاً على الرغم من أنه قرأه، فى الأغلب الأعم، فى

إطار الجدل حول البلاغة، وقصد أن تكون مقالاته عن الترجمة واحدة من تسع مقالات ليستكمل بها مشروعه الطموح الذي لم يُستكمل الخطباء الفرنسيون Orateur français^(٨).

ويصف دوليه خمس "قواعد" ينبغي للمترجم المثالي أن يتبعها: الفهم الكامل للنص الأصلي، والتمكن التام من اللغتين، والتحرر من الترجمة الحرفية التي تستبدل كلمة بكلمة، والتجنب الحذر للكلمات المستحدثة، واحترام التناغم الناتج عن مراعاة الإيقاع البلاغي، وملاحظة الإيقاعات البلاغية.^(٩) وتهدف هذه القواعد لإنتاج ترجمة تجمع ما بين الأمانة في نقل المعنى من النص الأصلي (وهو هدف عالم اللغة ذي الاتجاه الإنساني)، والتعبير الجميل في اللغة المترجم إليها (المعيار البلاغي) وتتسم تلك النصائح بالعمومية (فلا يقدم دوليه سوى مثلاً واحداً) وسهولة إثارة الجدل والمعارضة حولها على نحو لا يبدو أن دوليه بنبرته الواثقة العالية قد توقعه. وفي هذا المقام، يجدر بنا أن نوضح الاختلافات بين مقالة دوليه ومقالة لم يكتب لها الشهرة لباحث إنجليزي هو لورنس همفري Lawrence Humphrey وعنوانها Interpretatio linguarum ونقدم هذه المقالة مثالا فريذاً لمؤلف عصر النهضة الواثق أن أسلوباً واحداً مبسطاً للترجمة يمكن وصفه وصفاً تفصيلياً. فكما أوضح نورتن فإن همفري يرى أن كل خطوة من عملية الترجمة يمكن التخطيط لها Ramist-inspired diagramma^(١٠) بحيث تقدم "حلاً" أوحده لمهمة المترجم. غير أن دوليه لا يتعامل مع دقائق عمل المترجم، فمنظوره ينصب على القضية الأشمل التي تدعم صحة منهج إعادة الصياغة، وهو المدخل الذي يضع الترجمة في مجال المحاكاة ويحررها من القيود النابعة من "الاتجاه للترجمة الحرفية" لدى بعض الكتاب.^(١١)

وعلى الرغم من أن دوليه لا يذكر أي مراجع كلاسية صريحة، فإن قواعده تعد صدى للمواضع الكلاسية الأساسية لفن الترجمة، وهي تعد امتداداً للجدل الذي بدأه الإنسانيون الإيطاليون في القرن الخامس عشر^(١٢)؛ بحيث خضعت إشارات

شيشرون وكوينتيليان وهوراس للتمحيص، وحيث أستعين بهوراس على الأخص للترجيح التبادلي لكل من الجانبين اللذين يناديان بموقف حرفي من الترجمة أو موقف يعتمد على إعادة الصياغة.^(١٣) وقد أشارت نصيحة هوراس فيما يتصل بحدود المحاكاة الحرفية لمن يتطلع أن يكون شاعرًا شروخًا متضاربة عند نزاعها من سياقها وتطبيقها على الأعمال المترجمة: *nec verbo verbum curabis reddere* *fidus/interpre* : "إذا لم تسع لترجمة كلمة بكلمة ك مترجم حرفي" (فن الشعر ١٣٣). وقد استخدم أنصار نقل المعنى بإعادة صياغته مؤلف شيشرون *De optimo genere oratorum*؛ لأنه يزعم أنه ترجم أعمال آسشينيز *Aeschines* وديموسثينيز *Demosthenes* لا ك مترجم وإنما كخطيب وهو يوجه الخطاب إلى "عدم ضرورة الالتزام بالترجمة الحرفية"^(١٤) وهو التوجيه الذي ينقله دوليه بدقة في قاعدته الثالثة. ويرى دوليه الترجمة من موقعها في السياق البلاغي الذي يخضع للتراث الكلاسي^(١٥)، وهو يتفق مع بروني في رأيه هذا، بوصفها عملا من أعمال المحاكاة المصنوعة. فإذا ما عرفنا أن دوليه قد ساند الطرف الشيشروني بحماسة في مناظرة اللاتينية الجديدة في ثلاثينيات القرن السادس عشر، فإن إعلانه ليقينه الراسخ في قيام النقل *translatio* بدوره ما بين اللغات والنصوص والثقافات يبعث على الاهتمام.

وقد أعيد طبع مقالة دوليه حوالي عشر مرات بحلول ١٥٥٠-١٥٥١، وبعد هذا التاريخ شغلت الملاحظات النثرية حول الترجمة مجالات جديدة فهي نهاية الجزء الأول من "دفاعه" *Deffence* امتدح دي بيلاي مشروع دوليه القادم *Orateur françoys*، غير أنه ينحى جانبًا حاجات الخطيب الناشئ، وهو يزعم أن دوليه قد تناولها ولذلك فهو يمسى لسلط الضوء على الشاعر الناشئ.^(١٦) وهكذا، فإن قضايا الترجمة احتلت موقعًا في إطار تراث فن الشعر لهوراس. ويشارك دوليه ودي بيلاي في رؤيتهما للغة الفرنسية كوسيلة لمجد الوطن، تتحقق كامل طاقاتها في تدبير علاقتها بأصولها الكلاسيكية. غير أن الأمر لم يعد مقصورًا على مسألة الخلاف بين

المنهج الحرفي ومنهج نقل المعنى في الترجمة، وإنما انصب الاهتمام في "الدفاع" على ماهية المحاكاة في الكتابة. فإذا ما أردنا تبسيط المسألة فإننا نتساءل عن موقف الترجمة في الساحة المقدسة. ويتناول منظرو الشعر البارزون في منتصف القرن السادس عشر كل على حدة هذه المسألة. وقد كان جواب سببيه Sebillot في عام ١٥٤٨ بالإيجاب "فما الترجمة إلا محاكاة".^(١٧) ولم يكن دي بيلاي ليقبل بالتنازل عن تحقيق انتصاراً سهلاً على خصمه، ولذا فإنه يعلن تحديه في عنوان الفصل الخامس من الباب الأول من "نقاعه": "الترجمة لا تكفي لإضفاء الكمال على الصفة الفرنسية". وهو يقدم الترجمة كضرب من المحاكاة عاجز عن نقل اللغة الوطنية للمكانة التي يحتلها العمل الكلاسي الأصلي. وهو لا يجادل في قيمة الترجمة، غير أن ما تُرجم لا يحقق الجمع ما بين المحاكاة والمدخلات الأصلية التي آمن دي بيلاي باستقرارها في صلب كل شعر عظيم. أما بيلتييه دي مان Peletier du Mans فإنه يسلك سبيلاً وسطاً فيقر باحترامه للترجمة كوسيلة من وسائل المحاكاة، غير أنه يشير ضمناً إلى احتمال قيام عقبات في أثناء الممارسة ناتجة عن أخطاء المترجمين والخلافات الطبيعية بين اللغات (أي، غياب المترادفات الكاملة) تحول دول التوصل إلى ترجمة كاملة.^(١٨) ومن الأهمية بمكان ملاحظة الثقة النسبية التي تصحب تعبير بيلتييه عن إمكانيات اللغة الوطنية؛ إذ إنه سبق وأن أكد في المقدمة التي كتبها لترجمته لفن الشعر لهوارس في ١٥٤١ أن اللغة الفرنسية لا تزال في حاجة إلى التهذيب، كي تتطوّر إمكانياتها (وما الترجمة إلا إحدى الوسائل المتاحة لتحقيق هذا الهدف). ولعل ما يشير إلى استقرار الترجمات وشعر ما بعد البلياد post-Pléiade في مكانة جديرة بالاحترام. إنه بحلول العام الذي نشر فيه رونسار Abbregé de l'art poétique لم تعد مسألة العلاقة ما بين الترجمة وأشكال المحاكاة الأخرى موضع نقاش؛ فنجد أن مؤلف Art poétique فاكلان دي لا فرزناي Vauquelin de

la Fresnay لا ينتقل بسلاسة من توجيهات هوارس حول المحاكاة إلى تقديره الإيجابي الخاص للترجمات الفرنسية الحديثة.^(١٩)

وتستخلص هذه الأعمال النظرية المناهج الأساسية لنقل النصوص الكلاسيكية وترجمتها بما يتفق وخصائص عصر النهضة بفرنسا، ويقف جنباً إلى جنب مع هذه الأعمال مصدر آخر يتسم بالثراء، ألا وهو مقدمات الأعمال المترجمة. وبالطبع يجب التعامل مع مثل هذه النصوص بتحفظ ينبع من أنها دائماً ما تمثل دفاعاً لأداء مكتمل ومنفرد قام به المترجم. غير أنه في ذلك العصر وتلك الأمة، اللذين شهدا زيادة مذهلة في الأعمال التي تُرجمت والتي أعيدت ترجمتها إلى اللغة الوطنية،^(٢٠) تقدم المقدمات سلسلة من شذرات الخطاب عندئذ، ومما يزيد من قيمتها أن الكثير من مترجمي عصر النهضة كانوا أيضاً في فترات مختلفة من تاريخهم أدباء من كلا الجنسين، يقدمون عملهم في سياق أدبي يحتفى بالمحاكاة بوصفها أداة رئيسية، وبالتالي فإنهم يتدبرون أمر العلاقة ما بين الترجمة وأشكال الكتابة الأخرى.^(٢١) ومن الأهمية بمكان أن نلاحظ أنه بينما ظلت العديد من روايات العصر الوسيط للكلاسيات مجهولة المؤلف، فإن أغلبية ما نُشر منها في فرنسا في عصر النهضة تضع اسم مترجمها في موقع الصدارة.

ونجد صدى النقاط المحورية في عرض دوليه وسيبييه ودي بيلاي، وبيلتييه دي مان، كما نجد تطويراً لها في الكثير من المقدمات التي حررها آخرون، وعلى الأخص دور المترجم باعتباره مفسراً ومحاكياً، والقلق تجاه قدرة اللغات الوطنية على الوقوف على قدم المساواة مع ما تتسم به اللاتينية أو الإغريقية من ثراء. ويؤكد مترجمو عصر النهضة مراراً وتكراراً، مثلهم في ذلك مثل من سبقوهم في العصر الوسيط، على الفائدة الأخلاقية للنص. غير أنه بحلول النصف الثاني من القرن السادس عشر قد يتجهون للتخفيف من حدة موقعهم وفقاً لمقولة هوارس " لقد أرضى

الجميع من مرَّج الفائدة باللذة^(٢٢) ويؤكد أميو Amyot، على نحو متوقع، في مقدمته لعمل بترارك Lives أن قراءة التاريخ "تجمع على أفضل وجه اللذة والنفع"^(٢٣)، كما أن الإنسانيين توافرت لهم الدراية بالكنوز الثقافية التي كشفوا عنها النقاب في أثناء عملهم الذي يستهدف نشرها بين العامة.^(٢٤) ومنذ ثلاثينيات القرن السادس عشر تحرص الكثير من المقدمات على استخدام استعارة الكنز المدفون الذي جرت استعادته، لكي تصور الوعي بإسهام الإنسانيين في تقديم إرث أدبي للكافة^(٢٥)، غير أن جهد الترجمة خضع لرؤية لا تزال تتنامى مؤداها أنه جهد ثقيل ولا يحمل في طياته ما يجلب الشكر للقائم عليه، وهو موقع أو موقف يمكن تلخيصه في عبارة: "عمل يفنّد إلى المجد"^(٢٦)؛ لذلك فإن المترجمين يستخدمون مقدماتهم للدفاع عن فعل الترجمة نفسه، كما أنهم يدافعون ضمناً عن موقعهم كمؤلفين مرتبطين بالمحاكاة الدقيقة. ويمكننا الإشارة إلى مقال ذهب صاحبه - دي بيلاي - بعيداً في دعواه ذات الحدين وذلك في مقدمة روايته للجزء الأول من الإنيادا: "لقد تحوّلت لتقصي أثر الكتاب الكلاسيين، وهو عمل يتطلب جهداً شاقاً لا عقلاً يتلقى الإلهام"^(٢٧) وهو في استخدامه لكلمة "الجهد الجاد" labeur قد لا يشير إلى الوحي المستمد من النصوص الأصلية، غير أن المصطلح يطالب القارئ باحترام التزام المترجم وجهوده.

كما يتضمن مصطلح labeur الدراسة الجادة التي يقوم بها المترجم أو ما فهمه دوليه، وبروني من قبله، على أنه إتقان للغتين المترجم منها والمترجم إليها، وما هنا يكمن الاختلاف الرئيسي ما بين نظريات ممارسات عصر النهضة والعصر الوسيط تجاه الترجمة؛ فمترجمو القرن السادس عشر المتأثرون بميل الإنسانيين الأوائل لفقه اللغة يهتمون في أغلب الأحوال بتقديم أدلة على أمانة ترجماتهم ودقتها. وقد واجهت اللغة remaniement الثرية لفيرجيل، وهي أقرب ما تكون للرواية وقد ظهرت دون اسم المؤلف في ١٤٨٣، تحدياً في عام ١٥٠٩ بنشر ترجمة أوكتايفيان دي

سانت جيليه Octavien de Saint-Gelais الشعرية بعد وفاته، وذلك بهدف ترجمة هذا الكتاب من لغته اللاتينية الراقية حرفيًا وبما أمكن من دقة^(٢٨). كما أن كتاب الشعراء المقدس Bible des poètes (وهو ترجمة نظرية واسعة الانتشار لمسح الكائنات Metamorphoses، مصحوبة بتعليق مستفيض عن المغزى الأخلاقي والرمزي للعمل)، وكان قد انتقل من القرن الخامس عشر، لم يُعاد نشره بحكاياته الرمزية بعد ١٥٣١، بل نُشرت ترجمات شعرية دقيقة لأجزاء من مسح الكائنات أو للعمل كله ما بين ١٥٣٢ و١٥٥٧ لكليمان مارو Clément Marot ولبارتلمى أنو Barthélemy Anceau ولفرنسوا هابير François Habert.^(٢٩) فهل كان هؤلاء المترجمون متحمسين "للاتجاه الحرفي" إذن؟ ليس بالضرورة؛ إذ اتفق معظم المترجمين على منح النص الأصلي اهتمامًا بالغًا في صورته الكلية وفي تفاصيله. وقد جاء ذلك بناء على التعريف النحوي للمدخل اللغوي أو الإنسانى الذى تعود أصوله لإيطاليا فى القرن الخامس عشر. ويقصد أوكنفيان بترجمة النص "كلمة بكلمة" مجرد محاولته عادة أن يقدم تفسيرًا بلغته الوطنية لكل كلمة وردت فى نص فيرجيل، غير أن ذلك المنهج لم يتطلب التناظر المباشر بين كلمات النص الأصلي والنص المترجم على مستوى الكلمة والتركيب. وحتى فى كتب الإرشادات حيث تُقدم الجداول الخاصة بالتركيب الفرنسية واللاتينية لتدعم ذلك الوهم بوجود تناظر كامل بين اللغتين، فإن المؤلفين لآبد وأن يقرؤا بوجود خلاف ما بين النحو الفرنسى والنحو اللاتينى إذا ما وضعوا موضع المقارنة.^(٣٠) وبالمثل فإن ظهور نص الترجمات على شكل ثنائى يجمع بين الأصل والترجمة قد يشير إلى ترجمة حرفية مقارنة^(٣١)، غير أن القارئ لا بد وأن يلحظ اختلاف النسب ما بين النصين اللاتينى والفرنسى. ويندر وجود من يلتزم بالحرفية الخالصة بين المنظرين، وهم من يسعون إلى المقارنة الدقيقة فى حدود الإمكان لنقطة التلاقى اللغوي prelapsarian، بل إنهم أكثر ندرة بين ممارسى فن الترجمة، ويعد أنو Aneau استثناء من القاعدة يلفت الأنظار، فهو يقدم الشرح التالى فى مقدمته

لطبعة الجزء الثالث من مسخ الكائنات (١٥٥٦): "وهكذا ترجمت تلك الأسماء المضارعة مستخدمًا أسماء فرنسية بقدر ما أوتيت من دقة مستعينا بالتفسير والتأليف والتعادل، والاستيلاء"^(٣٢)، غير أن ما يقوله يتضمن الاعتراف بأن على المترجم أن يلتمس الوسائل لمد الجسور فوق الخلافات غير المرغوب فيها في النظامين اللغويين. وهو يؤثر أمرًا مشابهًا في مقدمته لترجمة لشيشرون قدمها قبل ذلك؛ حيث يشير إلى الترتيب الأدنى في المربة (المصنوع) للكلمات اللاتينية باعتباره عنصرًا يضطر المترجم إلى إعادة بنائه وفقًا للمعايير (الطبيعية) للغة الفرنسية.^(٣٣)

فإذا ما استبعدنا الكتب الإرشادية للمدارس، فإننا نجد أن مدرسة نقل المعنى يتعزز موقفها في فرنسا منذ خمسينيات القرن السادس عشر، وهو اتجاه يتفق وانبعث الاهتمام بالبلاغة الكلاسيكية.^(٣٤) فإذا كان التطابق الكامل بين اللغتين هدفًا هو أقرب إلى الاستحالة، يمكن للمترجم أن يقدم عوضًا عنه رواية باللغة الوطنية تنسم بالدقة اللغوية، وتهدف إلى الحفاظ على حيوية الأصل وثرانه وتوازنه وذلك من خلال مهاراته الإبداعية. وهكذا فإن الترجمة تحوى بالضرورة عوامل الشد والجذب القائمة في غيرها من الكتابات التي تعتمد على المحاكاة ولا نستثنى من ذلك الحضور الطيفي للنص الأصلي.^(٣٥) ويجيد أنتوان ماکو Antoine Macault تقديم تلك المشكلة في ترجمته لإحدى خطب شيشرون من خلال تشبيه يلفت الأنظار، فهو يرى أن صلة ترجمته الفرنسية بالنص الأصلي توازي صلة النص اللاتيني بإلقاء شيشرون الأصلي له؛ ففي كلا الحالتين يقدم النص المترجم والنص اللاتيني إعادة صياغة تشبه النموذج غير أن كلا منهما يعتمد على أسلوب مغاير.^(٣٦) غير أنه، مثلما يحدث في كثير من الأحيان، فإن ما يدعو للقلق قد يتحول لصالح المتحدث، فيجذب المترجم انتباه قرائه إلى إنجازاته في الوقت الذي يؤكد فيه على استحالة الترجمة الحرفية، بينما يعضى في إعادة صياغة ما يتصف به النموذج الأصلي من قوة مؤثرة في الشكل الفرنسي الجديد. وتشير بعض المقدمات بصفة خاصة إلى التحدى الذي

يمتله نقل أسلوب العمل الأصلي إلى اللغة الوطنية، حتى في حالة اتباع المترجم لوسائل بديلة لتتقل المعنى). ونرى أبرز الأمثلة حين ينشر المترجم ترجماته عن أعمال لمؤلفين كلاسيين أو ثلاثة وذلك بالتحديد لتسليط الضوء على السمات الأسلوبية الخاصة بكل مؤلف. وتقدم ترجمة Papon لخطب شيشرون (١٥٥٤) و Demonthenes منافسة بلاغية ما بين أعظم الخطباء الرومان والإغريق^(٣٧) وقد أجريت باللغة الوطنية! ويؤكد بليز دي فينيير Blaise de Vigenère في ترجمته لشيشرون وسيزر Caesar وتاكييتوس Tacitus والتي نشرت معاً في ١٥٧٥ على التقابل ما بين الأساليب الثلاثة، وينقل الاهتمام من نقل المادة إلى نقل الأسلوب. ويوضح هذه النقطة في قدرة اللغة الوطنية على نقل جوهر النص الكلاسي الخطوات الواسعة التي قطعتها نظرية الترجمة وممارساتها في فرنسا على مدى ثلاثة أرباع القرن.

ويعد الأمل في إنطاق الموضوعات الكلاسيكية بالفرنسية إحدى النماذج المتكررة بين المترجمين منذ ثلاثينيات القرن السادس عشر وما تلاها، وتعد إحدى أمثلة المفاجآت الساخرة لتطور الذوق الأدبي في القرن السابع عشر عامة عدم الرغبة في الاقتصاد على إنطاق شيشرون أو هومر بالفرنسية، وإنما استخدام لغة الرجل الفاضل المعاصر honnête homme فقد توارى الاهتمام اللغوي بالدقة؛ ليتسع المجال للحاجة لإثارة اللذة (التي تفضل تقديم التوجيه والإرشاد) في نفوس القراء الذين يعلنون عداؤهم لكل ما يشي بالنقعر، وقد أصبحت الترجمات الحرفية استثناء من القاعدة العامة لا نلقاها إلا لمأماً، واستقر الدفاع الوحيد عن هذه الترجمات استقراً مناسباً باستخدام اللغة اللاتينية^(٣٨) وهي لغة لا يقربها الرجل الفاضل المحترم لذاته، فما بالك بالسيدة الفضلى. وتعد ترجمة مدام داسييه Dacier النثرية لهومر والتي ذاع صيتها في نهاية القرن السادس عشر أكثر جدارة باحتلال موقعها؛ لأنها تهدف إلى تقديم نص هومر الأصلي إلى القارئ على نحو يسيل معه تعرفه عليه، كما أنَّ شهرة ذلك

العمل ترجع إلى أن مترجمته امرأة تتميز بثقافة رفيعة في الإغريقية واللاتينية. غير أنه مثل ما أوضح تسوير Zuber، فإن تأثير الخائنات الجميلات *belles infidèles* كان مسيطراً^(٢٩)؛ إذ لم تعد النصوص الكلاسيكية summum تتطلب حشد قدرات اللغات الوطنية لإنتاج نظير لها، بل إنها صارت تدعو المترجم لتقديمها في صورة أفضل بلغة الوطن المعاصرة. ويعد موقف Perrot d' Ablancourt نموذجاً لما شاع في عصره وقد حوت ترجمته للوسيان Lucian (١٦٦٤) دفاعاً لم يقتصر على التصرف في الكلمات، وإنما تعدى ذلك للتصرف في معنى الأصل: "وإننا لنرى أيضاً أنه مثلما نتمنى غياب بعض السمات في الوجه الجميل، فإن هناك عبارات صاغها أفضل المؤلفين تحتاج إلى بعض اللمسات أو التخفيف من وقعها، وخاصة وإن جدواها يقتصر على بعث اللذة في النفوس.. ولذلك فإنني لا ألزم دائماً بكلمات المؤلف أو أفكاره، بل إنني ألزم بهدفه فأنظم مادته بأسلوبنا ومنهجنا". وهو يقر بعد بضع جمل بأن "الأمر على هذه الصورة لا يكون ترجمة حقة بل هو يفضل الترجمة". ويعد الموقف الذي تبناه مناقضاً تماماً للدقة اللغوية، التي سيطرت على مواقف الإنسانيين الإيطاليين ثم الفرنسيين تجاه الترجمة، وهو يقدم إجابة مختلفة لقضية مألوفة ألا وهي تحديد العلاقة بين الترجمة والمحاكاة والقيم النسبية التي يختص بها كل منهما.

ترجمة: محمد غزلان

الهوامش

- ١- انظر R. Pfeiffer, *History of classical scholarship from 1300 to 1850* (Oxford: Clarendon Press, 1976), pp. 9-10
- ٢- انظر R. R. Bolgar, *The classical heritage and its beneficiaries* (1954; reprint New York: Harper and Row, 1964); Pfeiffer, *History of classical scholarship*.
- ٣- راجع التحليل Glyn P. Norton, *The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents* (Geneva: Droz, 1984), p. 37
- ٤- *Ibid.*, pp. 44-54
- ٥- راجع مناقشة أكثر تفصيلاً فى G. P. Norton, 'Literary translation in the continuum of Renaissance thought: a conceptual overview,' in *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, ed. H. Kittel and A. Frank (Berlin: Erich Schmidt, 1988), pp. 1-15.
- ٦- انظر T. Cave, *The cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance* (Oxford: Clarendon Press, 1979)
- ٧- *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre, d'avantaige de la punctuation de la langue françoise, plus des accents d'ycelle* (Lyons: Étienne Dolet, 1540)
- ٨- G. P. Norton, 'Translation theory in Renaissance France: Étienne Dolet and the rhetorical tradition', *Renaissance and Reformation* 10 (1974), 1-13; and *The ideology and language of translation*, pp. 103-10, 203-17; and V. Worth, *Practising translation in Renaissance France: the example of Étienne Dolet* (Oxford: Clarendon Press, 1988), pp. 49-60
- ٩- Dolet, *La maniere*, p. 13.

١٠ - Norton, *The ideology and language of translation*, p. 12.

١١ - Norton, 'Translation theory', p. 33.

١٢ - G. P. Norton, 'Humanist foundations of translation theory (انظر 1400-1450): a study in the dynamics of word'. *Canadian review of comparative literature* 8.2 (1981), 173-203.

١٣ - محلل نورتون التفسيرات المتضاربة لهذه الـ *loci* في *The ideology and language of translation*, pp. 57-110

١٤ - Cicero, *De optimo genere* V.14.

١٥ - قارن أيضًا ملاحظات كوينتيليان من ملاحظات حول دور الترجمة في تدريب الخطيب: *Institutio oratoria* X.V

١٦ - J. du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoise* (Paris : A. l'Angelier, 1549), l.xii.

١٧ - T. Sebillet, *Art poétique françois* (Paris : G. Corrozet, 1548).

١٨ - "إنَّ أصدق صور المحاكاة هي الترجمة: فالمترجم لا يرتبط بإبداع غيره فحسب وإنما يرتبط بما طبع عليه غيره وشكل بلاغته بقدر استطاعته، ويقدر ما تسمح به اللغة المنقول إليها". J. Peletier du Mans, *L'Art poétique* (Lyons: J. de Tournes et G. Gazeau, 1555; Paris: Belles Lettres, 1930; ed. A. Boulanger), p. 105.

١٩ - *Art poétique*, 1949-98, in *Les diverses poésies du sieur de la Fresnaie*, Vauquelin (Caen : C. Macé, 1605).

٢٠ - لا توجد ببليوجرافيا شاملة إلى يومنا هذا لأعمال الترجمة الصادرة في القرن السادس عشر، غير أنَّ الطبعات المتاحة في مكتبات باريس تعطي بعض الإشارات لحجم هذه الأعمال ومداها. انظر P. Chavy, *Traducteurs d'autrefois. Moyen Age et Renaissance, Dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français* (842-1600), 2 vols. (Paris and Geneva : Champion-Slatkine, 1988).

- ٢١- على سبيل المثال نسخة Clément Marot للكتاب الأول من Ovid, *Metamorphoses*، وترجمة Du Bellay لأجزاء من الإنيادة، والجهود الوفي الذي بذله مونتين لنقطة عمل، Roman Sibiuda الذي يفتقد إلى الحيوية *Theologia naturalis*
- ٢٢- Horace, *Ars poetica* 343
- ٢٣- *Les vies des homes illustres grecs et romains, comparées l'une avec l'autre* par Plutarque de Cherone (Paris : Michel de Vascosan, 1559).
- ٢٤- تشبه الشروح والملاحق الخاصة ببعض الأعمال المترجمة موسوعة في الثقافة الكلاسيكية، ومثال ذلك ما ترجمه.
- 25- Jean Colin : Cicero, *De amicitia* (1537) و *De legibus* و *Somnium Scipionis* (1541)
- 26- L. Guillern, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540* (Paris: Atelier National.Reproduction des Thèses, 1988), صفحة ٤٥٨
- 27- *Ibid.*, p. 371.
- 28- *Deux livres de l'Eneide de Vergile* (Paris : F. Morcl, 1561) p. 2.
- 29- *Les Eneydes de Virgille* (Paris : A. Vérard, 1509), fol.Aii^r
- ٣٠- انظر A. Moss, *Ovid in Renaissance France* (London: The Warburg Institute, 1982), and G. Amielle, *Les traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide* (Paris: Jean Touzot, 1989).
- ٣١- انظر على سبيل المثال Robert Estienne, *La manière de tourner en langue françoise les verbes actifz, passifz, gerundifz, supins et participles* (Paris: R. Estienne, 1532).
- ٣٢- على سبيل المثال، ترجمة Louis des Masures للإنيادة *Aeneid, L'Eneide de Virgile* (Lyons: Jan de Tournes, 1560).
- ٣٣- تمديد *Trois premiers livres de la Metamorphose* (Lyons: M. Bonhomme, 1556).

- ٣٤- خطاب تمهيدى مؤجه إلى Mellin de Saint-Gelais في *Oraison ou epistre de M. Tulle Ciceron a Octave* (Lyons: P. de Tours, 1542).
- ٣٥- توضح الملاحظات الهامشية المتزايدة في الأعمال المترجمة من حوالى عام ١٥٤٠ نقاطاً ذات أهمية بلاغية، ومثال ذلك ترجمة Claude Chaudière لـ Cicero's first *l'errine oration* في ١٥٥١
- ٣٦- يصف Chaudière في تمهيده لترجمته *Verrine oration* الأولى النص الفرنسى بأنه مجرد "نقل" لشيرون خطاب تمهيدى لـ Cardinal de Lorraine ورد في طبعة Antoine Macault لـ Cicero, *Pro Marcello* (Paris: A. Augereau, 1534)
- ٣٧- تحمل الترجمة عنوان: *Rapport des deux princes d'eloquence, grecque, et latine, Demosthene et Cicero, à la traduction d'aucunes de leurs Philippicques* (Lyons: M. Roy et L. Pesnot, 1554).
- ٣٨- فيما يتصل بعمل هيويه، أسقف افرانش، انظر F. Hennebert, *Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins, pendant le XVI^e et le XVII^e siècles* (1861; reprint Amsterdam: B. R. Gröner, 1968), pp. 178-9.
- 39- Roger Zuber, *Les 'belles infidèles' et la formation du goût classique* (Paris : Armand Colin, 1969).

(١٢)

الابتكار

أوليفريش لانجر

يشير مصطلح الإبداع في عصر النهضة الأوروبية للكثير من المعاني التي يقيم العديد منها أسس النظرية الشعرية والنقد الأدبي: فهي تعنى "الاستكشاف" و"الكشف" و"القدرة على الاستكشاف"، كما أنها تعنى "ما اكتشف بالفعل". وهو مصطلح أقرب ما يكون إلى "الخيال" و"الذكاء"، وإذا ما فحصناه من منطلق إيجابي أو سلبي فإنه أسلوب فني أو وسيلة فنية "artifice"، ويسيطر معنى inventio على مفهوم إبداع الشعري في النظرية البلاغية اللاتينية أساساً، وتناظر كلمة inventio كاسم الفعل invenire (بمعنى يجد ويكتشف ويصادف في سعيه).^(١) وفي المقالات البلاغية نجد في الكثير من الأحيان أن كلمة reperire (يعثر على من يكتشف) أو excogitare (يفكر أن يصل عن طريق الفكر) يحلان محل invenire. ويقدم شيشرون العرض الأكثر سلاسة لعملية الكشف، التي يستند إليها التأليف البلاغي في De partitione oratoria (وخاصة ١،٣ - ٢،٥)؛ فالخطيب يستمد قوّته من مصدرين: أولاً: الأشياء (وهي ما يشير إليه الحديث أي مادته التي تشمل الأفكار والحقائق)، وثانياً: الأسلوب (وهي الكلمات المنتقاة لنقل مادة العمل). ويسبق التوصل إلى مادة العمل التوصل إلى الكلمات، وعلى الرغم من أن inventio تستخدم في بعض الأحيان على نحو عام لكلا المصدرين، فإن inventio يوجه عام تقتصر على

المادة لا الكلمات التي تلقى عناية في مجال البلاغة *elocutio*^(١)، فعندما يكتب الخطيب خطابه يستحوذ على تفكيره هدف أو قصد (إما غير محدود وذلك في مجال البحث العام أو خاص *causa*) فإذا ما أراد تحقيق ذلك الهدف فإن الخطيب يجب أن يجد المادة التي تنفع من يستمعون إليه (أي يستثير حرقياً في من يؤد أن يحثهم الإيمان، أو الثقة، أو اليقين *fides*) ويحرك وجدان مستمعيه، وضروب "الأشياء" التي يجدها الخطيب هي الحجج [*argumenta*] التي توجد في "مواطن" [*loci*]. والحجة هي "شيء محتمل نجده" يستهدف إثارة الثقة أو اليقين في المستمعين. وفي مقالاته الأخرى، ينوع شيشرون مصطلحاته بعض الشيء فيعرّف الإبداع بأنه اكتشاف المادة الحقيقية أو المشابهة للحقيقة [*rerum verarum aut veri similum*] وهو ما يجعل الغاية محتملة أو معقولة.^(٢) ويعد تصنيف المادة المختارة لإقناع المستمعين وتحريك وجدانهم وذلك بتقديم *causa* على نحو معقول في مجال فن "الموضوعات" *topics* (مشتقة من الكلمة الإغريقية *topos* بمعنى مكان). ويتعين علينا تمييز *Topica* فن الاكتشاف [*ars inveniendi*] من *dialectica*، "علم إصدار الأحكام" [الصلاحية] *scientia iudicandi*. ويتناول شيشرون مقتدياً بأرسطو الموضوعات بالدراسة في *De Topica inventione* و *Topica*، وعلى الرغم من أن شيشرون يميز بينهما في 1.6- *Topica* (8)، فإن كوينتيليان يشير في (3.3.1-10) *Institutio oratoria* إلى أنه في بعض الأحيان يُدرس الإبداع وإصدار الأحكام معاً في نظرية البلاغة.

ونجد في كتاب توماس ويلسون Thomas Wilson فن البلاغة *The arte of rhetorique* (1553) تعريفاً نموذجياً مكثفاً للإبداع: "اكتشاف المواد المناسبة، التي يُطلق عليها الإبداع في غير ذلك المقام، هو البحث عن الأشياء الحقيقية أو الأشياء المحتملة، والتي قد تقدم موضوعاً على نحو معقول وتجعله يبدو محتملاً".^(٤) ويشير ويلسون إلى "مواطن المنطق" بوصفها مصدر المادة الحقيقية. وتتشابه لغة الإبداع الشعري في أغلب الأحوال. ويسلط توركاتو تاسو Torquato Tasso الضوء بدرجة

أكبر على تميز العمل نفسه الذي أبدعه الشاعر: فالشاعر يبدأ "باختيار مادة تسمح باستقبال الشكل المميز التي يسعى الشاعر من خلال مهارته لبثه فيها".^(٥)

والإبداع بمعنى الكشف عن المادة، يعد بصفه عامة، ولكن ليس دائماً، على مستوى من الأهمية يفوق اختيار الكلمات التي يزدان بها الموضوع،^(٦) إذ يؤكد منظرو عصر النهضة، مقتفين في ذلك قول هوارس: "الكلمات تتوالى طوعاً عندما يوجد الموضوع" (فن الشعر ٣١١)، وتقييم شيشرون للإبداع بوصفه أهم مكونات البلاغة جميعاً (De invention ١٠٧، ٩) يجعلهم يؤكدون على أهمية الإبداع في عملية الخلق الشعري. ويشبه جياسون دينوريس Giason Denores في تعليقه على فن الشعر لهوراس (١٥٥٣) الإبداع بروح الشعر. ويرى جيوفامباتيستا جيرالدي سينتيو Giovambattista Giralaldi Cintio أننا يمكن أن نقارن القصيدة بجسم الإنسان، فالمادة هي العظام التي تضم اللحم، وأول ما يفكر فيه الشاعر هو اختيار الموضوع مشتق من الإبداع 1554, Discorso... intorno al comporre dei romanzi. بل إن المبالغة تصل بالساندرى ليوناردى للارتقاء بشأن الإبداع ليصبح بداية التأليف الشعري وأساسه؛ لأنه مشتق من أنبل الأسباب (أولا من شعر البديهة، وهي هبة من الطبيعة، ثم من القراءة والمشاهدة والسماع وأخيراً من لغة الفن الذي يبدى لنا اللياقة والتناسب".^(٧) ويشبه بير دى رونسار Pierre de Ronsard الإبداع بأنه "الأم لكل الموجودات، فالطبع (ويتضمن ذلك جوانب التأليف البلاغى الأخرى) يتبع الإبداع مثملاً ينتج الظل صاحبه (Abbrégé de l'Art poétique françois, 1565).^(٨) وبالنسبة للودفيكو كاستلفرتو Lodovico Castelveto يتمثل جوهر الشاعر في الإبداع، فبدونه لا يكون شاعراً،^(٩) ويرى سير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney أن قوة الإبداع لدى الشاعر هي مصدر تفوقه على الفلاسفة والنحاة ومن شابههم (An apology for poetry 1595). وعلى الرغم من أن الارتباط الذي اقترحه سيدنى ما بين الإبداع

والخيال الخلاق يتخطى حدود المعنى البلاغى لكلمة *inventio*، فإننا نجد فى معادلته صدى لـ *vis oratoris* لشيشرون.

وحتى إذا كانت مناقشة المفهوم ومصطلح "الإبداع" مقصورة على سياق بلاغى وشعرى، فإن الارتباطات بمجالات أخرى فى نظرية الشعر فى عصر النهضة تبدو واضحة فإذا ما ابتعدنا بعض الشيء عن تشبيه الشاعر بالخطيب، فإن الشاعر يجد موضوعات فى بطون دواوين الشعراء السابقين أو فى المادة التاريخية أو فى الطبيعة، ويستعين فى ذلك بذكائه أو بقدرته التخيلية. وقد يعثر على مادة حقيقية أو يصطنع مادة خاصة به. ويقول تاسو إن المادة التى يمكن أن نطلق عليها للتيسير كلمة "حجة" إما مصطنعة وعندئذ يبدو أن الشاعر يلعب دوراً لا يقتصر على الاختيار وإنما يتعداه للإبداع أو الاقتباس من التاريخ.^(١٠)

وقد نصح هوارس شعراء اللاتين باختيار المادة مما عالجه الإغريق من قبل بدلاً من اختيار أشياء لم يسبق معرفتها أو دار حديث بشأنها (فن الشعر لهوراس ١٢٨-١٣٠) على الرغم من أنه يعترف بأن الشعراء اللاتين قد أجادوا عندما اختاروا موضوعات محلية (٢٨٥-٢٩١). ويبدو أن الاستبعاد المتفق عليه بصفة عامة لكل ما هو جديد، أى للموضوعات غير المعروفة، مرتبط بالحاجة لتقديم مادة "تناسب" ومتلقيها وهم لا يستجيبون لمادة أجنبية تماماً عن ذكارتهم الحضارية^(١١). وبالمثل فإن فى عصر النهضة دارت الكثير من المناقشات حول الجدل ما بين المادة المحلية والمادة الأجنبية، وما بين الموضوعات الإغريقية واللاتينية، وتلك التى تتبع من الماضى القريب سواء فى العصر الوسيط أو الماضى الأسطورى القديم فى بلاد تقع خارج النطاق الرومانى، ويتبع Marco Girolamo Vida النموذج السائد فينصح من يتطلعون لقول الشعر "بتعلم الإبداع من غيرهم"^(١٢) ثم إنه يضع خطة متدرجة للإبداع الشعرى: فالشاعر يستقى مادته من ممالك أخايا وأرجوس، ثم ينقلها إلى المجال اللاتينى ليعود بالغنيمة إلى "وطنه". وتعد رحلة فيرجل الملحمية نموذجاً لاستعادة

موضوعات شعرية لها وزنها. ومع ذلك، فإن لكل نوع أدبي مصادره التي يستمد منها مادته. ويقدم Bernardino Daniello في *La poetica* تصنيفاً عملياً: شعراء المأسى يختارون موت الملوك العظماء وخراب الإمبراطوريات العظيمة، وشعراء الملاحم البطولية يختارون الأعمال المتميزة للأباطرة وغيرهم من الرجال المحاربين المبرزين، أما الشعراء الغنائيون فإنهم يتناولون تمجيد الآلهة والبشر، ومشاعل الحب لدى الشباب، والألعاب، والمآدب والاحتفالات ومنهم من يستغرق في الدموع والبؤس والرتاء، ومنهم من يصف الخيام والغابات وقطعان الماشية والأكواخ.^(١٣)

كما يستخدم شاعر عصر النهضة موضوعات محلية: فسجلات التاريخ القديمة تزود الشاعر بحجج أقرب إلى الحقيقة (وليست بالضرورة حقيقية)^(١٤). وبصفة عامة، فإن الرومانسيات وشعر العصر الوسيط يمكن أن تستخدم لتدريب الشاعر على الإبداع وإصدار الأحكام.^(١٥) ويمتدح Guillaume des Autelz "الإبداع" البادى في رومانس الوردة *Romance of the rose* في *Replique... aux furieuses defences* de Louis Meigret (١٥٥١) في سياق انتقاده لمدرسة البلياد *Pléiade*، لإسرافها في تقليد النماذج الإيطالية والكلاسية. وهناك من يوصى باتخاذ موضوعات مسيحية (انظر Lorenzo Gambara ومؤلفه *Tractatio de perfectae poëseos ratione*، وطوماسو كامبينلا Tommaso Campanella في *Poetica* (المؤلف حوالي ١٥٩٦)، و Vauquelin de la Fresnaye في *L'art poétique françois* (١٦٠٥) وكنتيجه لذلك فإننا نشهد تأليف شعر ملحمي مسيحي مثل عمل تاسو *Gerusalemme liberata* (١٥٨٠) وعمل Jean Chapelain: *La pucelle* (١٦٥٦) *ou la France délivrée*، غير أن هناك اتجاهًا يجعل من الأدب الإغريقي واللاتيني أهم وأثرى مصدرين لمادة الأدب. أما توصل الشعراء الآخرين لمادة أعمالهم فإنها أقرب ما تكون إلى السرقة. ويؤكد لودوفيكو كاستلفرتو ذلك الرأي ويهاجم سرقات شعراء مثل: Petrarch و Ariosto و Boccaccio وحتى فيرجيل (3.7 *Poetica d'Aristotele*). وقد تعرض

فيرجيل أيضاً للهجوم من قبل Sperone Speroni في مؤلفه *Discorsi sopra Virgilio* (١٥٦٣-١٥٦٤) فهو يرى أنه لم يؤلف شيئاً؛ لأنه يستعير حكاياته المؤلف عامى (١٥٦٣-١٥٦٤) ويستخدم التمييز ما بين المحاكاة ومجرد الترجمة للتمييز ما بين الإبداع والسرقة، غير أن الأمر ليس بمثل هذه السهولة عندما يتعلق بالممارسة الشعرية، إذ إن الكثير من الشعراء لا يستنكفون من ترجمة شعر القدماء حرفياً واستخدام شذرات مترجمة منها في أعمالهم.

وتعد الطبيعة مصدراً آخر لمادة الأدب، ويقصد بالطبيعة العالم بنواحيه المادية والروحية على وجه التقريب. وفي هذا المجال يصبح معنى الابتكار أقرب "للقدرّة على التمثيل عبر المحاكاة" والخيال"، وهو معنى قد يكون مشتقاً من المصادر الإغريقية، مثل فن الشعر لأرسطو (وخاصة 23-1448b5) وعلى نحو سلبي من جمهورية أفلاطون (6010b-10.600e). وإننا نجد أن ما كان قابلاً للمناقشة، بصفة خاصة، منضوياً تحت مجال الإبداع البلاغي، يحل محله في بعض الأحيان مناقشة "الخيال" الشعري وتفسيره من منطلق المحاكاة^(١٦)، وذلك بتأثير نظرية الشعر الأرسطية التي قدمها Julius Caesar Scaliger؛ فالشاعر يجد عبر نكاته أو *ingegno* أو *génie* أو *esprit*، أو خياله مادته وأشكاله الخيالية التي تحاكي الطبيعة حتى ولو لم يكن لها وجود في الطبيعة؛ فالشاعر يقيم ما يشبه العالم البدلي غير أنه عالم أشبه بالعالم الحقيقي. وينافس إشارة اللذة "الحث" كهدف رئيسي للإبداع. حتى إننا نجد بين من يفترض أنهم نقاد عقلانيون في القرن السابع عشر أن الإلحاح على دور العقل والحس السليم لا يقلل من شأن إغراء اللذة، وذلك من خلال الإبداع الذكي. "يكن السر في المقام الأول في إثارة اللذة وتحريك المشاعر فالإبداع يعيد توزيع القوى والوسائل التي قد تفرض على القيود" على حد قول Nicolas Boileau فيما قاله لشباب الشعراء في مؤلفه فن الشعر (١٦٧٤)^(١٧). ويقدم Sidney في دفاعه عن الشعر، وذلك في الفترة التي تسبق القرن السابع عشر وصفاً للإبداع يفوق غيره في لجونه إلى المبالغة لتقديم

الإبداع بوصفه خيالاً شبه ابتكاري: "فالشاعر وحده.. الذى يسمو بقوة إبداعه، ينتج طبيعة أخرى فيجعل الأشياء أفضل مما تقدمه الطبيعة أو يصبح مجدداً فيقدم ما لا تقدمه الطبيعة وذلك مثل الأبطال، وأنصاف الآلهة، والسيكلوب العملاق ذو العين الواحدة، وحيوان الهولة Chimeras، وآلهة الانتقام وما شابه ذلك، فهو يساير الطبيعة غير أنه لا يتقيد بما تقدمه بحساب من عطايا، بل إنه يتنقل حراً لابقده سوى أفق ذكائه"^(١٨). ويرى سيدنى أن الخيال الشعري يسمح بالإتقان القائم على محاكاة الواقع، وفي ذلك تحية وإجلال لعمل الخالق. ويمكننا أن نجد اتجاهات مشابهة في مؤلف سكاليجر Poetices libri septem (١٥٦١) وذلك عندما يناقش الاختلاف ما بين المؤرخ والشاعر (I.I)، وفي مؤلف جورج باتتنام George Puttenham فن الشعر الإنجليزي (I.I، ١٥٨٩) وبين منظري القرن السادس عشر المتأخرين في إيطاليا مثل ليوناردو سالفياتي Lionardo Salviati في تعليقه على فن الشعر لأرسطو (الذى ألفه ما بين ١٥٧٦ - ١٥٨٦) ونجد صلة أكثر توازناً بين الإبداع والخيال في الأسس التي قامت عليها النظرية الشعرية لمن سبقه من الفرنسيين. ويؤكد توماس سيبيل Thomas Sebillet أن "أولى سمات الإبداع مشتقة من رقى الذكاء وحكمته".^(١٩) ويقول رونسار بأسلوبه الذى يتميز بقدر أكبر من التفصيل: "ما الإبداع إلا الموهبة الطبيعية الجيدة لخيال يستوعب الأفكار وهيئة الأشياء التى تقع فى نطاقه، سواء أكانت سماوية أو أرضية، حسية أو جامدة، وذلك كى تقدمها أو تصفها أو تحاكيها Abbregé de l'Art poétique françois)^(٢٠) وتتمثل الأهداف المشروعة للإبداع فيما هو قائم أو ما يمكن أن يكون أو ما اعتبره القدماء حقيقياً. ويتسم رونسار بحذر يفوق حذر سيدنى، فهو يدين الإبداع الخيالي والحزين بوصفه مريضاً ومتوحشاً (وهو يشير إلى أريوستو فى محل آخر بوصفه مبدعاً من ذلك النوع)، ويقنئ الشاعر الفرنسي فى نقده الحاد اللاذع أثر من سبقوه: هوارس الأقل حدة فى (فن الشعر ١-١١) والمعلقين الإنسانيين على عمل هوارس، بدءاً من كريستوفورو لاندينو Christoforo Landino (فى طبعته لعمل

هواريس أوبرا (١٤٨٢). ويبدو أن الإجماع العام استقر على استحالة إبداع الجديد أى استحالة "تصوره" أو "تخيله"؛ إذ إن "كل ما يقال قد قيل من قبل" (وهى عبارة قالها تيرانس Terence يكثر الاستشهاد بها).^(٢١) ومع ذلك فبينما يصدق ذلك على مادة الشعر وعلى العناصر المحددة للقصيدة فإن ذلك لا يصدق على العمل المؤلف بأكمله.^(٢٢) ويزعم تاسو أن القصيدة تعد "جديدة" إذا حوت معالجة جديدة للصراعات وحلولها وأجزائها، بينما لا تكون القصيدة جديدة إذا ما كانت شخصياتها وحجمها "مصطنعة" أى اختلقها الشاعر ولا تتسم صراعاتها وحلولها بالجدة.^(٢٣) ولا تزال درجة مشابهة الحقيقة أو حقيقة الإبداع الشعرى مسألة جدل طوال القرن السادس عشر، وهو جدل يتضمن التمييز ما بين المؤرخ والشاعر ومسئولية الشاعر الحديث تجاه نقل الحقيقة المسيحية.

ونلاحظ في القرن السابع عشر فى بعض الدوائر اهتماماً متزايداً بـ *ingenium*، بوصفها القدرة على معالجة اللغة بأسلوب تتبع منه العلاقات الجديدة بين الموجودات فى العالم. وينحى هذا الاهتمام جانباً بؤرة الإبداع من الكشف عن الأشياء أو المادة إلى البحث عن الكلمات وخاصة الاستعارات. ويمثل بلتازار جراسيان Baltasar Gracián، فى مؤلفه (1642 *Agudeza y arte de ingenio*) وإمانويل نيسورو Emanuele Tesauro فى مؤلفه (1670 *Il cannocchiale aristotelico*) كلاهما هذه النقطة.

وفيما يتصل بالآراء التى تدور حول المحاكاة والبلاغة فى مجال الإبداع الشعرى، وما يدور فى المناظرات حول الجدة والمحاكاة، تسلط النظرية الشعرية فى عصر النهضة الضوء على إبداع كلمات جديدة (صياغتها) وعلى الرغم من أن هذا النوع الإبداعى فى مجال نظرية البلاغة يندرج تحت مفهوم الفصاحة، فإن صياغة كلمات جديدة فى عصر النهضة اكتسب قيمة مستقلة بوصفها إثراء للغة الوطنية.

وقد كان هوارس (Ars poetica 48-53) وشيشرون (De finibus 48-53) قد سمحا باستخدام كلمات جديدة للإشارة إلى موجودات جديدة. وتتصل قضية إبداع الكلمات بالجدل الحاد حول مدى قبول المحاكاة الحرفية لأسلوب شيشرون اللاتيني في أوائل القرن السادس عشر، غير أن مناقشة هذا الأمر شغلت بصفة خاصة المدافعين عن اللغات الوطنية. ففي مؤلف كاستيلوني Libro del cortegiano: Castiglione (١٥٨٢) نجد تشجيعاً على صياغة كلمات جديدة ما دامت اشتقت هذه الكلمات من اللاتينية.^(٢٤) (1034) ويضمّن يواكيم دي بيلاي Joachim du Bellay فى برنامجهِ الخاص بإثراء اللغة الفرنسية فصلاً عن صياغة الكلمات فى إبداع الكلمات وبعض المسائل الأخرى التى يتعين على الشاعر الفرنسي مراعاتها^(٢٥)، غير أن تلك الكلمات الجديدة يجب أن تتم صياغتها بالقياس analogy ووقعها على الأذن المدربة. وتقع ضمن الخيارات المتاحة المصطلحات الفنية، والمقابل لأسماء الأعلام القديمة فى النغمة الوطنية، والكلمات الوطنية القديمة وفى هذا الصدد يعد الإنشاء البلاغى نموذجاً للإبداع اللفظى الذى أصبح مسئولية الشاعر الذى يستخدم لغته الوطنية، والذى أصبح له دور مشارك فى البرنامج القومى أو السياسى العام المتصل بصفة خاصة بالشعر الملحمى عصر النهضة.

غير أن إبداع المادة هو الأساس الذى قامت عليه طموحات الشعر الملحمى، فإنيادة فيرجيل صارت نموذجاً لشعراء عصر النهضة ويعود ذلك فى أحد جوانبه إلى أن فيرجيل جاء متأخراً عن هومر، الأمر الذى ضمن للمحاكاة دوراً حيويّاً فى تأليفه الملحمى. ومن جانب آخر نجد أن فيرجيل أخرج ملحمة تملق فيما ولى نعمته أغسطس Augustus بما نسبه إليه من انحدار من سلالة طروادية. ويقدم جاك بلتييه دي مان Jacques Peletier du Mans فى فن الشعر (١٥٥٥) إبداع فيرجيل لمغزى الإنيادة كمثال، فى تعريفه العام يدرك بلتييه إدراكاً كاملاً وجود العنصر

البلاغي - المؤثر الموجود بالفعل في عنصر الابتكار لدى شيشرون "الإبداع خطة طويلة المدى مشتقة من الخيال العاقل، بهدف الوصول إلى هدفنا"^(٢٦). وقد كانت ملحمة فيرجيل نتاج هذه الخطة. "ولذلك فإن فيرجيل عندما شرع في تأليف الإنيادة رغب أن يضيف إلى الرومان كل مجد تليد، كما رغب خاصة في تمجيد أعمال أوغسطس، وحتى يتسنى له الوصول إلى هدفه، فإنه رأى من الضروري أن يجعل من Aeneas مؤسس الملكية الرومانية أميرًا حكيمًا محاربًا، وقد كان ذلك مشروع إبداعه العام والرئيسي".^(٢٧) وقد اقتفى رونسا في ملحمة النموذج الذي أشار إليه فيرجيل وكذلك معاصره بلتييه فقد وقع اختياره على مادة (يكتنفها الغموض في عصره) ألا وهي الأسطورة التي تتسبب ملوك فرنسا لأصل طروادى. وقد كان *causa* (إرضاء الملك) شارل التاسع مرشدًا له في اختياره: "لما ألحت على الرغبة في تمجيد البيت الملكى الفرنسى وخاصة أميرى شارل التاسع، الذى يستحق المديح لا بكلماتى فحسب وإنما بكلمات أفضل الكتاب فى العالم، وذلك لقضائله البطولية والدينية، والذى هو للفرنسيين محط آمال لا تقل بأى حال من الأحوال عن الانتصارات المجيدة لجده شارلمان، ويعلم ذلك كل من شرف بمعرفته معرفة وثيقة كما أُننى فى الوقت نفسه أرغب فى تخليد ذكراى، فاعتمدت على قصة معروفة وعقيدة قديمة مدونة فى تاريخ فرنسا ولم أجد أفضل من هذه القصة وتلك العقيدة مادة لعملى".^(٢٨) فمن الناحية العملية يتولى الحدث والتأثير اللذان يمارسهما ولى النعمة (المداينة الصريحة من وجهة نظر من لا يرون خيرًا فى الطبيعة البشرية) عملية ابتكار المادة، كما يشمل اختيار المادة تمجيدًا للشاعر نفسه.

وهناك عاملان آخران يحددان مصير الإبداع الأدبى، أولاهما يتمثل فى معالجة الإبداع من حيث إنه أحد جوانب الجدل وليس البلاغة، وبداية تأثيره على هذا النحو على البلاغة باللغات الوطنية. وقد كان رودلف أجريكولا Rudolph Agricola

قد ألحق الإبداع بالجدل، وذلك فى مؤلفه *De inventione dialectica libri tres* (المؤلف ١٤٧٩، والمنشور ١٥٢٣، ٢-٢٥). ويندمج الإبداع والطبع فى الجدل أو المنطق فى عمل بيتر راموس Peter Ramus المكتوب باللغة الوطنية: *Dialectique* (١٥٥٥)، الأمر الذى يبقى على البلاغة مع الخطابة وفن الإلقاء. ويعكس عمل أنطوان فوكلان Antoine Fouquelin البلاغة الفرنسية (١٥٥٥) هذا النقص، وهو تقليد دقيق لعمل أومر تالون Omer Talon البلاغة (١٥٤٨) المكتوب باللاتينية. ويتزايد انقطاع الإبداع الشعرى عن جذوره فينقصل فى بعض الأحيان فى القرن السابع عشر مع صناعة الحيل الشعرية، والصور الخيالية التى تنثير الدشة و"العجائب"، ثم يتحول فى نهاية المطاف إلى شىء لا يمت بصلة للجذور ألا وهو "الخلق" الشعرى. وفى الوقت نفسه تصبح البلاغة، أساساً، فن المحسنات والصور والخيال، وتفقد فحواها المتصل بالتقاء جانبي المعرفة والذاكرة الذى كان يوفرها دائماً الإبداع للخطيب والشاعر.

وثانياً، نجد أن مصطلح الإبداع يشير إلى معنى موازٍ وبارز يختص بالاكتشاف التجريبي، مثل اكتشاف الطباعة وحتى الشعر نفسه، وقد طبعت فهارس موسوعية بأسماء المبدعين وإبداعاتهم مثل *De rerum inventoribus* لمؤلفه بوليدور فيرجيل Polydore Vergil (صدرت الطبعة الكاملة فى ١٥٢١). وخلال القرنين السادس عشر والسابع عشر جرت مناقشة حول ما يعنيه الإبداع فى ذلك المعنى، امتدت ما بين خوان لويس فيف Juan Luis Vives الذى تدبر كيفية "الإبداع الأول" للفنون فى *De causis corruptarum artium* (١٥٣١، ١، ١) وسفوريسا بالايفيشينو Sforza Pallavicino الذى يحلل بهجة الإبداع *Del bene libri quattro* (١٥٣١)، (١.١). فقد انفصل المفهوم البلاغى للإبداع المحافظ نسبياً، والذى تكوّن حتى ذلك

الحين، عن موقف التوصيل عبر وسيط، وأصبح أكثر التصاقاً بإرادة الفرد الذي قد يتمكن من الإضافة إلى علم الأقدمين بما يقدمه من إبداعه الشخصي.

ترجمة: محمد غزلان

الهوامش

- ١- لا يتسم مفهوم الإبداع في مؤلف أرسطو عن البلاغة بالوضوح؛ إذ يعرف أرسطو البلاغة بأنها "ملكة اكتشاف السبل الممكنة للحث فيما يتصل بأى موضوع" (1.2.1). وفي هذا السياق فإن "اكتشاف" ترجمة لـ *theorein* بمعنى "النظر إلى". ويناقش Juan Luis Vives عدم تعرض أرسطو لسبل إيجاد الحجج في مؤلفه عن البلاغة، زاعماً أن أرسطو رأى الإبداع متصلاً بمجال الجدل (in his *De causis corruptarum artium* [1531], 4.2) راجع النص فى (*Opera omnia*, 8 vols. (1792-90; facs. reprint London: Gregg Press, 1964).
- ٢- فى بعض الأحيان يُشار إلى الفرق بين *ornatus* و *inventio* ونجد ذلك فى A. Buck. Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* (1561), I, 9. (Stuttgart: F. Frommann-Holzboog, 1964)
- ٣- See *De inventione* 1.7.9 and the Ciceronian *Ad Herennium* 1.2.3
- ٤- *The arte of rhetorique* (1553; reprint Gainesville: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1962; ed. R. H. Bowers), p. 18
- ٥- *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* (1587; reprint Bari: Laterza & Figli, 1964; ed. L. Poma), 'Discorso primo', p. 3
- ٦- يرى بعض المنظرين أن الأبداع "كتلة من الذهب لا يريق لها" بدون الزينة أو الإلقاء السليم : Mario Equicola, *Libro de natura de amore*, 1525، فى Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. I, p. 95. راجع أيضاً فى الموضوع نفسه Aulo Giano Parrasio, *In Q. Horatii Flacci Artem poeticam commentaria* (Naples: B. Martirano, 1531), and Lodovico Dolce, *Osservationi nella volgar lingua* (Venice: G. G. De Ferrari, 1550).
- ٧- *Dialogi ... della inventione poetica* (Venice: Plinio Pietrasanta, 1554), pp. 10-11. قارن قول خوان لويس فيف: "ليس الإبداع مسألة مهارة بل حرص، فهو ينتج عن الذكاء، والذاكرة، والخبرة" (*De conscribendis epistolis* [1534], 'De inventione')

In Francis Goyet (ed.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance* (Paris : Librairie générale française, 1990), p. 472. -٨

Poetica d' Aristotele vulgarizzata e sposta (1570), ed. W. Romani, 2 vols. -٩
(Bari: Laterza, 1978-9), Part 3, section 7 (vol. i, p. 289).

Dell'arte poetica, p. 4 -١٠

Alessandro Piccolomini, Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile -١١
انظر على سبيل المثال

of (Venice: G. Guarisco, 1575), p. 152; cited in Weinberg, *A history* -١٢
De arte poetica, ed. and trans. R. G. ٥٤٩ صفحة الأول، *literary criticism*,
Williams (New York: Columbia University Press, 1976), line 751 in the version of
1517, line 542 in the version of 1527.

Weinberg, *A history of literary criticism*, vol. II, p. 723 راجع -١٣

Pierre de Ronsard, in the 1587 preface to *La Franciade*, in *Œuvres* راجع -١٤
complètes, ed. P. Laumonier, R. Lebègue, G. Demerson, revised edn (Paris:Nizet,
1983), vol. XVI, p. 339

Thomas Sebillet, *Ari poétique françoys* (1548), in Goyet (ed.), *Traité* راجع -١٥
de poétique, p. 59

Gerardus Joannes Vossius, *Poeticarum institutionum* انظر على سبيل المثال -١٦
libri tres (Amsterdam: L. Elzevir, 1647), 1.2, and his *De artis poeticae natura ac*
inventio ونجد مناقشة تقليدية لمصطلح *constitutione* (Amsterdam : L. Elzevir, 1647).
Vossius, *Commentariorum rhetoricorum sive oratoriarum institutionum* مع ذلك فى
(Leiden : J. Maire, 1630), 1.2.

In Boileau's *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal (Paris: -١٧
Gallimard, 1966), p. 169, 3.25-6.

- An apology for poetry*, ed. F. G. Robinson (Indianapolis, New York: Bobbs-Merrill, 1970), p. 14 -١٨
- In Goyet (ed.) *Traité de poétique*, p.58 -١٩
- ٢٠ - In Goyet (ed.) *Traité de poétique*, p. 472. وتعريف رونسار معروف لمن جاء بعده: ويحاكيه Pierre de Deimier في عمله (1610) *Académie de l'art poétique* وكذلك Martin Opitz في أولى نظرياته الشعرية الكبرى للغة الألمانية الوطنية، في *Buch von der deutschen Poeterei* (1624)
- ٢١ - تنبذ القيود المفروضة على الإبداع البلاغي في بعض مناقشات مصطلح *fictio* (ومرادفات المصطلح في اللغات الوطنية). انظر على سبيل المثال قول Giovanni Pietro Capriano: "الشاعر الحق يصنع شعره من لا شيء" (1555, cited by Weinberg, *A history of literary criticism*, vol. II, p. 733)
- ٢٢ - Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 3.7.
- ٢٣ - *Dell'arte poetica*, p. 5
- ٢٤ - يشيع تركيب الكلمات لإثراء اللهجات الوطنية. انظر على سبيل المثال: Juan d Valdés, *Diálogo de la lengua* (composed 1535; Madrid: Castalia, 1969; ed. J. M. López Pinciano, Lope Blanch). وفيما يتصل بابتكار الكلمات في لغة الشعر انظر *Philosophia antiqua poetica* (Madrid: no publ., 1596), Epistola 6, and Vauquelin del la Fresnaye, *L'art poétique de la langue françoise* (1605; Paris: Garnier, 1885; ed. G. Pellissier), 1.315-412.
- ٢٥ - *La deffence et illustration de la langue françoise* (1549), ed. H. Chamard (Paris : Didier, 1948), ch. 6.
- In Goyet (ed.), *Traité de poétique*, pp. 251-2. -٢٦
- Ibid.*, p. 252. -٢٧
- In Ronsard's 1572 preface to the *Franciade*, *Œuvres complètes*, vol. XVI, pp. 8-9. -٢٨

ثالثاً: شعر البلاغة

ترجمة: محمد غزلان

(١٣)

التربية الإنسانية

آن موسى

شهدت المثل التربوية التي تشكلت بطريقة تدريجية بعض الشيء خلال القرن الخامس عشر رواجاً مذهلاً في جميع أرجاء شمال أوروبا خلال السنوات الأولى من القرن السادس عشر، فغيرت عادات التفكير، وبدلت لغة كل نظام تقريباً، وعلى مدار القرن السادس عشر قدم الأدب اللاتيني (والأدب اليوناني بدرجة أقل) المبادئ الثقافية والأخلاقية والفكرية، وربما أهمها جميعاً النموذج اللغوي الذي كان العمل خارج إطاره يمثل مشكلة، أو على الأقل يبدو غريباً. لكن هذا التحول لم يكن بالأمر اليسير ولم يكتمل بعد، فقد كان برنامج أنصار المذهب الإنساني يقوم على الانشقاق، ويصرّون على أن يكون التعليم بلغة أجنبية. علاوة على ذلك يعتمد البرنامج ليس فقط على تعلم اللغة اللاتينية (وهو أمر طالما كان صحيحاً)، بل اللغة اللاتينية "الجيدة"، لغة أصحاب المذهب الإنساني التي كانت نتاج فترة تاريخية محددة، ويمكن إحيائها عن طريق التطبيق الصارم للقواعد ومحاكاة المؤلفين الصادقين، ولأن المؤلفين الذين عدوا صادقين كانوا مؤلفين ملحدّين، كانت ازدواجية اللغة لدى الصفوة المتعلمة تتزامن مع وضع ثقافي مزدوج يجمع بين العناصر المسيحية والإلحادية التي تعايشت بصعوبة في أغلب الأحيان. ويزخر ذلك القرن ببرامج التعليم الحقيقية أو الخيالية التي تمخضت عن التنظيم الصارم للجزويت Jesuits. وسواء نظر المرء إلى الأكاديمية في جينيف (١٥٥٩) Academy أو البرنامج اللوثرى لديفيد تشتراوس (١٥٦٤) David Chytraeus، أو المنهج المطبق في المدرسة البلدية في بوردو Bordeaux (الصادرة في عام ١٥٨٣ بعد تأسيسها

مباشرة) أو المواضيع المختلفة لـ *Ratio studiorum* الجزويت، نقابلنا فروق محلية أو حتى اعترافية أقل من تلك التي يخلقها التجانس الشامل، وقد كان التعليم الأساسي في جميع أنحاء أوروبا يتم من خلال نصوص أدبية، وكان الأدب يتكون في المقام الأول من أعمال شيشرون Cicero وعدد معين من شعراء اللاتينية المرموقين (أمثال تيرنس Terence وفيرجيل Virgil وهوراس Horace وسينكا Seneca ومارشال Martial) وكذا بعض المؤرخين. قد تختلف القوائم ويظهر شعراء آخرون أو يختفون، ولكن الجوهر الأصيل يظل موجوداً. والواقع أن ما فعلته المدارس في نهاية القرن هو أنها صاغت فكرة القاعدة الأدبية ومحتواها. والموقف بالنسبة للنصوص اليونانية موقف مشابه لكنه أقل وضوحاً، وكل المؤشرات تدل على أن دراسة الأدب الإغريقي لم تتجاوز كونها أملاً وطيداً، والأمر الذي كان غائباً تماماً في المنهج (على الأقل خارج إيطاليا) هو الأدب المكتوب باللغة الدارجة، فلم يبق هذا الأدب هامشياً بالنسبة لمفهوم تلاميذ المدارس لمعنى الأدب وكيفية قراءته فحسب، بل إن فكرة منهج الأدب الدارج، وحتى الاعتراف بكتاب من قبل النقاد، لم تكن مقبولة إلا عندما يقترب ما يكتب في أسلوبه ونوعه من النماذج القديمة، وعلى الرغم من أن الكتابات الدارجة في القرن السادس عشر في أوروبا قد أكدت نفسها في جميع المجالات، فإن تهديدها الهدام بطبعه للتوحد الثقافي الذي دعمه دعاة المذهب الإنساني تواجهه قوة متماسكة تمثلها لغة تشترك فيها الصفوة المتعلمة، ولم تكن هذه اللغة هي اللاتينية التي كانت غير حصينة، لكنها كانت اللغة الأكثر رصانة التي تستخدمها الثقافة الأكثر شيوعاً والتي تجاوزت الحدود الوطنية والتقسيمات الدينية. وكانت محتويات المنهج الأدبي حاسمة هنا، لأن حقيقة أن هذا المنهج كان محمياً بطريقة متناقضة بعض الشيء حمت الثقافة الأدبية، التي تشكلت في مدارس أوروبا الغربية من آثار الانقسامات الدينية التي ترزعزع الاستقرار. وكانت الإصدارات والتعليقات والكتب المرجعية تنتقل بحرية، كما أثبتت

المطابع التي يسرت الإصرار في تغيير مناهج المدارس في بداية القرن أنها وسيلة لتوحيد المناهج عبر أوروبا عن طريق تشجيع طباعة النصوص القياسية والكتيبات التعليمية. ويتوجب على المرء أن يطالع مثل هذه النصوص والكتيبات؛ كي يعرف كيف تساعد هذه القراءات الأدبية على تنمية معارف التلاميذ ولغتهم اللاتينية والأخلاق الفاضلة عن طريق النصوص الأدبية الجيدة.

من حيث المبدأ يبدو أن المعرفة برمتها تنقسم إلى نوعين: معرفة الأشياء ومعرفة الكلمات، هكذا يبدأ إيرازموس Erasmus كتابه *De ratione studii* (١٥١٢)، ويستمر في توضيح تتبع المعرفة من قراءة النصوص المقررة، ولكن اللغة لها الأولوية وتحتل قواعد اللغة مكان الصدارة، فهي أساس معرفة الكلمات التي تميز المعرفة الإنسانية والتفكير الإنساني في جميع مجالات تطبيقه. لقد كانت أخلاقاً شكلتها سنوات التعليم الأولى، أيام العودة إلى دروس القواعد. وهذه التعليقات التي تشكل إطار النصوص الأدبية الصادرة في طبعات معاصرة لإيرازموس Erasmus كانت عبارة عن معاجم تعنى باشتقاق الكلمات وتشابيحها ضمن طبعات أخرى؛ فكانت تقدم أي كلمة من كلمات النص يحتمل أن تكون غير مألوفة أو تستخدم استخداماً شاذاً مع مرادفها اللاتينية وتفسيرها، وشرح استخداماتها الحرفية والمجازية وكذا أصولها القديمة، ومع زيادة الكفاءة سعى الشارحون طوال القرن السادس عشر للحصول على اقتباسات من بقية أعمال المؤلف وغيره من الكتاب لتوضيح الاستخدامات القريبة للكلمة، ومقارنة الصور البلاغية والفروق الدقيقة فيما بينهما من حيث المفهوم والتعبير. والذي جعل هذا الأمر معقداً هو بعض التناقض الوجداني المتأصل في اتجاهات بعض الأساتذة من دعاة المذهب الإنساني حيال السياق الذي يعيدون خلقه عن حب شديد وجهد جهيد. ومن ناحية أخرى من المعلوم أن أحد الأشكال المثالية للغة تلك النزعة اللاتينية التي يسعون لغرسها في عقول تلاميذهم باعتبارها أحد أعراف التعبير الشفهي التي لا تؤثر فيها تقلبات الزمان والمكان، يبدو أنهم في الوقت

نفسه يزمعون استعادة العادات ذات المغزى وفهمها لمرحلة تاريخية بعينها، وفي هذا يليهمهم الحماس للكتابات القديمة والرغبة في إعادة بعث الحياة لأصوات مؤلفيها الأصليين ذوى القيمة التاريخية. حينئذ تصبح القراءة ممارسة للاعتراف بالفروق التي تمكن المرء من التجاوب مع الحس التاريخي المناسب لمفردات الأعمال المكتوبة في الثقافات القديمة والبنائية.

كانت معرفة الأشياء الخاصة بتلك الثقافة تعد أمراً جوهرياً مثل معرفة لغتها، ونقصد بالأشياء محتويات كل أفرع البحث الفكرى، وقد كان من المسلم به بالنسبة لأغلب معلمى القرن السادس عشر أن يضم الأدب دائرة معارف التعلم برمتها، بل إن البعض ذهب إلى الزعم بأن عناصر النظم المتخصصة مثل الفلسفة والعلوم الطبيعية قد تم استيعابها الاستيعاب الأمثل من خلال الأدب، وسارع مطورو العلوم المتخصصة (واللغة الفنية المصاحبة لها)، للدفاع عن مجالات تخصصهم، ووقعت أبرز مراحل معركة الكتب هذه على الأرض المشتركة الواقعة بين الأدب واللاهوت، حيث لحق إرازموس Erasmus وآخرون بصوف لورنزو فيلا Lorenzo Valla، فطبقوا على الكتب المقدسة معايير المعانى الناشئة لشرح نصوص الأدب الوثقى، وهدد المتخصصون فى تواريخ الكتاب المقدس التى زعموا أنها خاطئة؛ مستخدمين أساليب للإثبات مستمدة من المنهج التاريخى والسياقى الذى أصبح مألوفاً لجميع المتعلمين من دراستهم الابتدائية لقواعد اللغة اللاتينية. وحشدت القوى شديدة التأثير واستنفر المخلصون الدينيون لمقاومة أو احتواء الغارة التى شنها النقد الأدبى على ساحة اللاهوت، لكن ربما كان أكثر العوامل حسماً فى التآكل البطيء للتصميم الكلى الأكبر الموروث من القرن الخامس عشر مضاعفة الأعمال المرجعية المطبوعة، التى بدأت تحول اتجاه المد إلى غير رجعة فى منتصف القرن السادس عشر، وقد نشرت الكتب المرجعية المتخصصة فى مجالات الثقافة المادية للعالم القديم وعلم الأساطير

والحيوانات والنباتات، وبينما كان التعليم المستند من الأدب ومن الشعر على وجه الخصوص لا يزال يلقى هذا التقريظ نقدًا أصبح في حقيقة الأمر ذا أهمية ثانوية.

في الوقت نفسه كان لسعي أتباع المذهب الإنساني من أجل الاستيلاء على جميع مجالات البحث الذهني نتائج طريفة، ففي أواخر القرن الخامس عشر في إيطاليا بدأت التعليقات الهامشية التي شددت المعلومات حول النصوص الأدبية تجد لحريتها الحياة في شكل مجلدات تضم ملاحظات متفرقة miscellanea غير متناسقة ليس لها شكل معين حول القراءات النصية المختلفة وجواهر المعلومات الغريبة التي تم اقتلاعها من المصادر العويصة، والعبارة الموازية التي تم انتقاؤها من عدد كبير من المؤلفين، وشروحات المراجع التاريخية، والنظريات الفلسفية والتلميحات الأسطورية. كانت دفاتر العمل هذه خاصة بنقاد الأدب الذين كان يعلقون على هذه النصوص في قاعات الدراسة ويشروحونها. وكانت دور الطباعة تستطيع الحصول على العمل قبل أن يكتمل، وتنشره قبل أن يتم تهذيبه وترابطه وتدقيقه منطقيًا. لقد وجد كتاب القرن السادس عشر وقرأه متعة بالغة في هذه الجولات المتسنتة، كما يتضح من انتشار مجلدات المتفرقات Miscellanea والمختارات lectiones واليوميات adversaria؛ التي كانت أحيانًا تأخذ شكلًا أكثر استقرارًا بقليل عندما يتم الجمع بينها وبين منتج آخر ولدته فصول الدراسة الإنسانية، والأحاديث التي تتكون في شكلها البدائي من محادثات نموذجية تعين الصبيان في المدارس الابتدائية على التحدث باللاتينية، لكن الشكل الأكثر إمتاعًا يظهر في المحادثات الناضجة المصقولة العلمية والأدبية التي تنتمي إلى وليمة convivium أو ندوة عصر النهضة. ويوجد نقد النص في أوضح صورة في المتفرقات miscellanea والكتب العادية adversaria والنظرية الأدبية لدعاة المذهب الإنساني اللاتيني، مثلما يظهر كثيرًا في محادثات الضيفان على مائدة خيالية. وتحتفظ هذه الأعمال بآثار أصولها الهامشية، عند النظر فيها من

الخارج، والتحدث حول جوهرها، وكونها مفتوحة أمام كل مجال، وتزيد إن أريد لها ذلك، تعلقاً ضمن نطاق الموضوع، ولكنها لا تصل إلى نتائج أبداً.

عوض دعاة المذهب الإنساني بطرائق مختلفة عن التآكل التدريجي للمكانة فيما يتعلق بالأمور التي سبق منحها للكتابات الخيالية، وخصوصاً الشعر، وكرد فعل على هذا الأمر كان يجب التنافس مع العدد المتنامي من المراجع المتخصصة عن طريق تأكيد التخصص في علم الأدب: نقد النصوص (Emendatio) أو تصحيح كان على جدول أعمال النحاة منذ القدم، وما دام جزء من المعارف الفنية لأساتذة المذهب الإنساني، وكذا مستشاري التحرير في المطابع مؤخرًا، ولكن على الرغم من إنجازات Valla أو Politian يجب أن ننظر في النصف الثاني من القرن السادس عشر؛ كي نجد البدايات الرصينة لنظام النقد الأدبي الذي يتميز بإدخال بعض المبادئ الصارمة على تقييم الشواهد والحدس.

وفي مستوى أقل فنية كانت التعليقات في الجزء الأخير من القرن السادس عشر تميل إلى الاعتماد على جوانب الأدب التي تجعله مختلفاً عن غيره من فروع المعرفة، وكانت الإصدارات التي وضعها جيكونب شبانمولر (Iacobus Pontanus) Jakob Spanmüller لمدارس الجزويت في أوروبا، والتي يمكن تتبع أثرها في قاعات الدرس البروتستانتيّة نموذجاً للغة الشعراء اللاتينية مع العديد من الكتابات المشابهة لكُتّاب آخرين يكتبون باللاتينية واليونانية. ويبدو أن ممارسة تراكم الاقتباسات بهذه الطريقة قد أخذ في النمو مع تناقص مكانتها العلمية، وظل الهدف المعلن هو تهذيب اللغة اللاتينية لدى القراء مثلما كان في التعليقات السابقة، لكن كان ثمة هدف آخر هو تقديم حشد من المراجع الأدبية للقراء وتعريفهم بمبادئ ثقافية لا تعد أدبية الإشارة الذاتية السمة السائدة فيها. ومع تحول تركيز التعليقات الأدبية نحو البراعة الشفوية كثيرًا ما اقترنت التعليقات من موارد علم التحدث والكتابة؛ أي البلاغة. ومنذ بداية القرن كان الشغل الشاغل للمعلقين هو استكشاف الأساس البلاغي للنصوص وتسمية

أجزائها. واستمر هذا النوع من التحليل قوياً، في شكل حواشي موجزة على هوامش الكتب المدرسية في أغلب الأحيان تشير إلى مثال يوضح مبادئ النظرية البلاغية، التي يتم تدريسها في قاعات الدراسة.

إذا كان النحو يدرس فن التحدث (والكتابة) الصحيح فإن البلاغة تدرس فن التحدث والكتابة الذكية المصقولة بطريقة تلهم تفكير السامع (أو القارئ) عن طريق الكلام المعقول، وتثير فيه رد الفعل العاطفي المأمول، وترضى قدراته ولباقتة عن طريق الأسلوب المحكم. كانت هذه الأهداف شائعة في كتب البلاغة في القرن السادس عشر وبقيت الوسائل المفضلة للوصول إليها كما هي طوال تلك الفترة وفي جميع مدارس أوروبا الغربية، وكانت المبادئ الواردة في الكتب المدرسية في القرن السادس عشر مستمدة من الكتابات البلاغية القديمة، وأعمال شيشرون Cicero وكوينتيليان Quintilian و Rhetorica ad Herennium، ومن هذه المصادر ورثت تلك المبادئ تقسيم البلاغة إلى ثلاثة أقسام: البلاغة الجدلية والبلاغة التشاورية والبلاغة الخطابية التوضيحية. ومن ذلك الوضع التاريخي المعاصر (والذي أجازته مؤلفون مثل سنكا Seneca وتاسيتوس Tacitus) كانت بعض الكتب تتحدث عن مناسبات خيالية للإقناع والإنشاء، وعن بلاغة وصفية أو استعراضية تستوجب المدح أو اللوم. وعندما توجد هذه النزعة فإن الدلالات الأدبية تكون في مكانة أعلى. كذلك فإن كتب القرن السادس عشر قد ورثت من النماذج الأدبية العناصر الخمسة الرئيسية في الإنشاء والكلام، وهي: الابتكار والترتيب والخطابة والتذكير والنطق (بما في ذلك الإيماءة) على الرغم من أن التركيز النسبي على العناصر قد اختلف بشكل كبير، وكثيراً ما استبعد العنصران الأخيران نهائياً.

يتعلق الابتكار بتوليد الحديث ويتعلق الترتيب بمهارة ترتيبه بالشكل الملائم، ولكي نجد المادة الملائمة لأي موضوع كان المتعلم يوجه إلى "مواضع" الابتكار. وكتابة مقطوعة تمتدح شيئاً ما تلتزم المرور على "مواضع" الفصاحة البلاغية، التي

تمد الكاتب بالعبارات والإسهاب الناتج عن الموضوع الأصلي وأسبابه وفوائده الطبيعية ونجاحاته السابقة، واستخدماته الحاضرة وأغراضه المستقبلية والظروف المحيطة به، وهكذا. وكان متوقعاً أن يتعلم تلاميذ المدارس المواضيع المطلوبة لكل موضوع، وإدراك كيفية أدائها لوظيفتها، وكيف تم تنظيمها في القطع الأدبية للدراسة. كذلك تم تدريبهم على إدراك الخصائص الأدبية التي تندرج تحت فن (الخطابة)؛ أي التعبير المنمق المسهب، خاصة الصور البلاغية التي تفصل لغة الشعر والخطابة عن لغة الحياة اليومية. ويمكن تلمس أهمية التعبير البلاغي، ليس فقط من خلال القدر الذي حظيت به في كتب البلاغية، بل أيضاً من خلال تلك الوفرة من الكتب المطبوعة المخصصة للملخصات والمجازات التي توضحها أمثلة من النصوص النثرية والشعرية، التي أقرها المؤلفون الذين يكتبون باللاتينية (ونادراً اليونانية). وقد وصل تكوين الصور البلاغية واستخدامها إلى حالة من النضج الكامل في اللغات الكلاسيكية، لكنها كانت في اللغة الدارجة أيضاً، فالنقطة التي أكدت معظم الكتب في السنوات الأخيرة من القرن، ولم يفقدها كتاب اللغة الدارجة الذين ما كان لأى منهم أن يهرب من تأثير قاعة الدرس الإنسانية، وقد تحول تأثير حماس أساتنتهم لإظهار الفطنة وسعة المعرفة في حسن الأسلوب بشكل مباشر من المقطوعات التدريبية المكتوبة باللغة اللاتينية إلى الأعمال المكتوبة باللغة الدارجة لمن هم في سن أكبر. ومع هذا التحول انفصل مفهوم اللغة الأدبية تماماً عن النثر القح والنماذج الصريحة للكلام العادي.

كانت كتب البلاغة تحقق هدفين في آن واحد: تهيئة الطالب لإدراك المبادئ الأساسية للتعبير الذكي المقنع عن الأفكار في شكل كلمات، وإمادته بأدوات إنتاج موضوعات الإنشاء الشفهية والمكتوبة، وكون هذا العمل الجديد قد وضع في أفضل صورة عن طريق تقليد القديم كان مبدأً قلما اختلف بشأنه كبار معلمي القرن السادس عشر اختلافاً كبيراً؛ فالذى تناقشه الرسائل العديدة هو ما سيتم تقليد الأساتذة فيه،

وكانت القضايا الأكبر التي أثارها الأسئلة المتعلقة بأى النماذج تقلد هى مادة المجادلة الشيشرونية Ciceronian التى قدمت مصطلحات التحاور الجاد، الذى شارك فيه المفكرون الإنسانيون لمائة عام وزيادة، وتعرضت المجادلة لصلب الأزمة الإنسانية واعتبرت مفهوم اللغة مبدأً مطلقاً وثابتاً للاتصال الإنسانى مقابل مفهوم اللغة، باعتبارها مبدأً مائئاً نسبياً يحكمه التاريخ، ووضعت الماضى الوثنى أمام الحاضر المسيحى، وللقديم أمام الحديث، والقيود المحافظة مقابل المغامرات الفردية. بيد أن أصداء المجاورة العظيمة وصلت إلى قاعات الدرس فى أوروبا فى صورة مخففة بعض الشيء، وقد أجمعت الآراء هناك على أن لشيشرون Cicero هو أفضل مثال يحتذى، مع عدم استبعاد الآخرين، خاصة الشعراء.

وقد أدت مشكلة الاتفاق على كيفية محاكاة الأسلوب الأمثل للنماذج القديمة إلى حلول أكثر تشعباً، تعتمد بشكل مباشر على ذلك النوع من الوعى النقدى الذى كان الطلاب ينصحون بتناول المؤلفين على أساسه، وكان المتحمسون والمتطرفون لشيشرون Cicero يميلون إلى دعم علاقاتهم الخاصة بمفردات شيشرون وإيقاعات ترتيب كلماته والطريقة التى كان يرتب بها مادته من خلال خطبه أو مقالاته أو رسائله، وكان على المنهج الشهير فى التدريب على الإنشاء أن يضع تدريبات يتوقع أن يظهر الطلاب من خلالها مهارتهم فى العمل عن طريق المواضيع ذات الصلة بموضوع المناقشة؛ من أجل كتابة مواضيع إنشاء تتناسب مع أنواع الكلام المختلفة، وكان هذا المنهج فى التقليد والمحاكاة حرّاً نسبياً، على الرغم من أنه كان لا يزال مقيداً بمفردات الكتاب الجيدين وصياغاتهم، فقد كان يهدف إلى التنوع أكثر منه إلى المعارضة، وكانت المادة اللازمة للموضوعات المقررة المختلفة موجودة فى كتب الطلاب العادية، والدفاتر التى كان الطلاب يحثون على ملئها بالاقتباسات من قراءاتهم تحت عناوين مناسبة، ويقترح الكتاب العادى طريقة للقراءة وكذا للكتابة، وبه تضمينات للاتجاهات النقدية التى يراها القراء على النصوص. وفى وجود هذا الكتاب

العادي حصل القارئ على سلسلة من العناوين المعدة سلفاً: قوالب المفاهيم التي كان يتوقع أن تناسب مادة قراءاته، كذلك كان من المتوقع أن تكون لدى جميع المؤلفين مواد مشتركة، فقد أسهموا جميعاً في الكتاب العادي نفسه، والذي هو نفسه كتاب الطبيعة الذي تقدم فيه الطبيعة في نص ذكي وفي لغة هي لغة الأدب الكلاسي.

كانت البلاغة الدراسية، سواء أكانت مخصصة لأماكن أو لأشخاص أو كتب عادية أو الثلاثة معاً، تهدف إلى إنتاج الأحاديث، وفيما يتعلق بموضوعات الإنشاء النظرية ربما تكون الأنماط الثلاثة للخطابة (التشاورية والجدلية والنظاهرية) قد قدمت الأساس لأغلب مناهج نظرية البلاغة، وعملياً فإن أكثر الأشكال التي يمكن أن ينمي الطلاب مهاراتهم من خلالها في مستقبل حياتهم هي من خلال إلقاء الخطب والمواعظ وكتابة الرسائل، وكان الطلاب في جميع مدارس القرن السادس عشر تقريباً يخطون أولى خطواتهم في الإنشاء النثري عن طريق كتابة الرسائل القصيرة في موضوعات محددة، وكانت كتابة الرسائل كما درسها إرازوماس Erasmus ومن سبقه من الكتاب الإنسانيين شكلاً متلوّناً، يتراوح بين الخيال الشديد إلى ما هو شخصي ومألوف، شكل تكمن فضائله في وضوح التعبير وإيجازه، في التكيف مع شخصية المتلقي، أسلوب (ضعيف) لكنه ليس غير مصقول، أسلوب يعكس عقلية متعددة البراعات شديدة الثراء تشارك في محادثات ذكية مهنية. وهذا طبعاً يعد مثلاً متقدماً لا يمكن لتلاميذ المدارس أن يصلوا إليه على الرغم من جميع الإشارات والتلميحات الواردة في كتبه، لكن التدريبات البلاغية كان مقررًا أن تكثر في التحولات الجديدة في الأشكال القديمة، وفي وقت متأخر من هذا القرن قدم جوستوس ليبسيوس Justus Lipsius كتابه *Epistolarum selectarum centuria prima* (١٥٨٦) الذي هو بمثابة وصف نفسي وأخلاقي لذاته: فالأسلوب يكشف عن صاحبه وأهم ما في الأمر أنه يكشف الإنسان كقارئ ناقد يتقدم، كما يقول في كتابه *Institutio epistolarum* (١٥٩١) من التدريبات الشيشرونية Ciceronian في صباه، من خلال تيرنس

Tarence وبلاتوس Plautus والأدب اليوناني الذي قرأه في مراهقته إلى أسلوب يعبر بشكل محكم موجز حاد قوى عن الرجل البالغ، أسلوب سالست Sallust وسنكا Seneca وتاسيتوس Tacitus.

كانت الرسائل أقدم التدريبات على إنشاء النظم والنثر، وكان الناس يرون أن الشعر والنثر يمكن تبادلها من الناحية الافتراضية، فقد كانا ينشآن بالطريقة نفسها، ويخضعان لخطوات التحليل نفسها، بيد أنه كان ثمة شعور بوجود إسهام خاص يمكن تقديمه للتدريب العام في مجال الأسلوب، وهو الأمر الذي كان يتطلب بعض التمييز، فقد شحذ إدراك التلاميذ بالفروق الدقيقة في المفردات (الفروق بين مفردات النثر والشعر)، وزاد من قدرتهم على استخدام الصور البلاغية والمحسنات البديعية (المستخدمة في الشعر بصورة كبيرة)، وهذب حساسيتهم في الجمع الصحيح بين اللغة اللاتينية واللغة اليونانية، وكانت أوزان الشعر تتعلق بعلم قواعد اللغة، وكان مفترضاً تعليم الدارسين الفنون الجافة للرسائل المتعلقة بنظم الشعر، ووفقاً للتعليقات المطبوعة نجد أن موارد فن العروض قد لعبت دوراً ثانوياً في التحليل الأدبي، وبالمثل فإن تعريف الأنواع الشعرية هي الأخرى كان يتعلق بالنظام الأساسي لقواعد اللغة، وقلما نجد مفهوم الأنواع الأدبية مستخدماً كأداة نقدية في تعليق رشيق على نص شعري، ويمكن التعرض للنوع الأدبي في المحاضرة التمهيدية التي يلقيها المدرس أو ما يسمى praelectio التي تسبق عرضه المفصل لما قد يختاره من مقطوعات شعرية بدلاً من كتاب شعري بأكمله، وكانت الكتب المدرسية في مجال صناعة الأدب تميل إلى الالتزام بنمط نفعي معين تحدده التقسيمات التقليدية للبلاغة، وهذا الأمر لم يسمح بالمناقشات العامة حول طبيعة الأدب أو علاقته بالحقائق، أو مكان الإلهام أو العبقرية الفردية، أو الدور الاجتماعي للكاتب الخيالي، ناهيك عن العلاقة بين الأصوات والحس الشعري. وقد تم تحويل تلك القضايا إلى نوع أدبي نظري آخر، هو الشعر الذي كانت له بالتأكيد سوابق ونماذج قديمة، لكن لم يكن له مكان واضح في

المناهج المدرسية التي لا تزال ينظر إليها باعتبارها من فنون اللغة كالنحو والبلاغة والمنطق. وكان الجزويت Jesuits في التسعينيات من القرن السادس عشر هم الذين بدأوا في نشر الكتب المدرسية عن الشعر مع وصف تفصيلي للأنواع، وذلك لتلبية احتياجات فصولهم في مجال الإنسانية.

وعندما حان وقت إصدار الأحكام التقييمية على النصوص التي قتلوها تحليلًا استخدم أنصار المذهب الإنساني مفردات ورثوها عن البلاغة الكلاسيكية، وكانت هذه المفردات تتناسب سيطرة بين ما هو فني وما هو أخلاقي، كما كانت دليلًا على ما كان يمثل مشكلة عريضة في برنامجهم، وروجت جميع المدارس للتدريب الذي كانت تقدمه في اللغة اللاتينية الجيدة والتعليم الجيد والأخلاق المسيحية الجيدة، ومع كل هذا، وعلى الرغم من أن مجال التعليم الجيد وتعريف اللغة اللاتينية الجيدة واضحان بعض الشيء في الأمثلة والتدريب، فإن المزايم المتعلقة بالأخلاق المسيحية الجيدة لا يمكن إدراكها بشكل واضح، والقراءة الساذجة لكثير من الأعمال المقررة للنقل الأدبي من غير المتوقع أن تصل إلى نتيجة مؤداها أن العلاقة بين اللغة اللاتينية الجيدة والأخلاق الجيدة واضحة بقدر ما تحاول الكثير من المقطوعات شديدة الغموض شديدة الالتفاف المتعلقة ببلاغة عصر النهضة القانعة بتفوقها أن تجعلنا نصدق، وعلى الرغم من أن الصيغ التأملية المتعلقة لتفسيرات العصور الوسطى الرمزية الأفلاطونية الجديدة بقيت قوة حية، لم تكن في ثورة عروض النصوص الأدبية في فصول الدراسة، وفيما يتعلق بالقراءة المدرسية كان مجال الآليات التفسيرية شائعة الاستخدام تحكمه موارد ومطالب البرنامج البلاغي المكتوب في مناهج الدراسة. ويمكن تلمس التحول من الاستراتيجية الرمزية في القراءة الأخلاقية إلى الاستراتيجية البلاغية، في كتابات إيرازموس Erasmus التي كانت الكتابات الأخلاقية للقصص الخرافية الوثنية مكونًا رئيسيًا في المزج الثرى بين الآداب الكلاسيكية والتقوى المسيحية pietas litterata، الذي لم يكف عن النهوض بها، ويرى

إيرازموس في كتابه *De ratione studii* أن العاطفة الجنسية المثالية التي ورد وصفها في نشيد فيرجل Virgil الثاني تقرأ أفضل ما تقرأ كتوضيح لحقيقة أن الصداقة يمكن أن توجد فقط بين الأمثال، ويمكن لهذا الشيء المألوف أن يضخم بطريقة مسلية من أجل اكتمال الحديث (copia) بالعديد من الأمثلة والصداقات المشؤمة بين غير المتوافقين. وكان مقررًا أن يوزع موضوع النشيد تحت عناوين في كتاب الطلاب، وكانت العناوين التي كان مقررًا أن ترتب الاقتباسات تحتها، أخلاقية في المقام الأول من وجهة نظر معظم المنظرين، وكلما دُرن الطالب اقتباسات من نشيد فيرجل الثاني تأكد له أنها مصنعة كمادة أخلاقية، ليست محايدة على الإطلاق، بل تستخدم كأمثلة على السلوك الأخلاقي المحمود، أو المذموم كما في هذه الحالة.

إن الافتراض الأساسي بأن أغلب الكتابات الأدبية يمكن تصنيفها كبلغة استعراضية، ومن ثم فهي تقدم تعريفًا للمديح أو الهجاء مع العقلية التي يفرزها الكتاب العام وأخلاقياته القائمة على نظام التصنيف، وكانت تضمن تدريب التلاميذ على القراءة البلاغية، ومن ثم إعدادهم للقراءة الأخلاقية، ويمكن رؤية الفن الذي يجمع بين البلاغة والرأى السديد كجزء لا يتجزأ من مجموعة من الخبرات التي كان نقاد الأدب على وشك أن ينسبونها لأنفسهم دون غيرهم، وكان ثمة إحساس بأن هذا الجانب من خبراتهم مفيد في المجال العام. وقد تزامن وضع المناهج للمدارس الإنسانية الشمالية خلال الأربعينات الثلاث الأولى من القرن السادس عشر مع تأثيرات حركة الإصلاح Reformation التي كانت تميل نحو دمج المعاهد التعليمية ومناهجها لتكون أكثر توافقًا مع مصالح الكنيسة والدولة بدلا مما كانت عليه في فترة الإنسانية الإيطالية الأكثر تميعًا، وذلك قبل انتشارها في شمال أوروبا. ونجد في البلاغة البروتستانتية أن الكتاب المقدس، باللغة الدارجة غالبًا، تقتبس منه فقرات مطولة كأمثلة على المبادئ البلاغية وممارستها، على عكس ما كانت عليه الحال في النصوص الكلاسيكية. ويكتسب الصغار العادات "الصحيحة" في قراءة الكتاب المقدس وهم يتعلمون دروسهم، كما أن

البلاغة يمكن أن تغرس في النفس الدين القيم والأخلاق القويمة، كذلك شغل الكاثوليك بتعليم الآداب الجيدة والأخلاق الحميدة والدين القويم، وإن كان نهجهم نحو الأخير لم يكن واضحاً بالقدر الكافي، فقد كانوا لا يميلون لأسباب دينية إلى استخدام الكتاب المقدس ككتاب مدرسي، واستخدموا أمثلة ونصوصاً موازية ومقارنات بلاغية كثيرة نحواً فيها جانباً المواعظ المسيحية والشعر المسيحي والنماذج *exempla* المسيحية للفضيلة والورع.

تشكل البراعة البلاغية التي يتم تعلمها من الدراسة النقدية للنصوص الأدبية الأيدولوجية الدينية السائدة، لكن الأمر الأهم والأكثر تأثيراً من ذلك هو أنها قامت بتعليم الصفوة الحاكمة والمدراء وخدمتهم، وكان التدريب الذي قدمه التعليم الإنساني على إصدار الأحكام يمارس عن طريق تحديد معالم عناوين المناقشة في أى قطعة مطالعة وتقسيم مادتها إلى الفئات الواردة في الكتاب العام. فقد وعدت من ناحية التلاميذ الناجحين أسلوباً فعالاً لتصنيف الوثائق، ومن خلال الزخم نفسه من المواد المنشورة التي أفرقتها ثورة الطباعة، ومن ناحية أخرى كان الكتاب العام وعاء استوعب الجديد دائماً ووجد فيه مكاناً، واستقبل الجديد من الأفكار وتلازم معها على الفور. ومن الناحية المثالية جمع التعليم الأدبي الإنساني بين ما هو فعال وما هو محافظ ويمكن أن يفيد المديرين السياسيين والماليين للنظام المدرسي، ومهما كانت مزاياه الحقيقية من الناحية العملية فقد كان التعليم الأدبي الإنساني بلا شك جذاباً لطبقة الرجال النبلاء، الذين نهلوا منه ثم قدموه لتلاميذهم. كما قدم لهم لغة متميزة وسلسلة من النقاط الثقافية المرجعية التي شكلت جزءاً من تكوينهم وانتمائهم لطبقة الصفوة مهما تذكروها بصعوبة في مستقبل حياتهم. علاوة على ذلك فإن غياب أى تدريب متخصص في المناهج المخصصة للأدب في المقام الأول كان في ذاته جزءاً من عدة الرجل النبيل والهاوى والذكي متعدد المواهب، والذي ليس فيه أثر للتحذلق أو الرطانة والذي كان مقرراً أن يظهر في فرنسا في القرن السابع عشر كحكم على

الذوق الأوروبي، وقد تعلم في أغلب الأحوال على يد الجزويت الذين أخذوا بمنهج الإنسانيين، مع تهذيب نصوصهم بعناية والحد من البحث الزائد الذي لا طائل من ورائه.

(١٤)

فن البلاغة الثاني وشعراء الفصاحة العظماء

روبرت جريفي

قرب نهاية القرن السادس عشر أطلق مؤرخو الأدب اسم "مدرسة شعراء الفصاحة العظماء" École des Grands Rhétoriciens على كوكبة من الكتاب الذين عاشوا في النصف الأخير من القرن الخامس عشر حتى بداية حكم فرنسيس الأول، وكان ينظر لهم فيما بعد كمتأخرين قدموا في أخريات العصور الوسطى أو كطلائع لشعراء عصر النهضة الموهوبين. ومع تقدم العمل في إعادة كتابة التاريخ بدأت إعادة تقييم أقوى لمجمل أعمال الكتاب الإنسانيين والفنانين والدبلوماسيين ومؤرخي الأساطير ومهندسي العمارة أمثال: جان ميشينو Jean Meschinot (١٤٣٥-١٥٠٧) ودستريّة Destrées (٤)، وجان روبرتيّة Jean Robertet (؟ - ١٥٠٢) وأوكتافيان دي سان جيلا Octavien de Saint-Gelais (١٤٥٨-١٥٠٢) ووليم جريسان André de la Vigne (١٤٧٢-١٥٢٥)، وأندريه دي لافيني Guillaume Cretin (١٤٧٠-١٥١٥) وبيير جرينجور Pierre Gringore (١٤٧٥-١٥٢٦)، وجان بوشيه Jean Bouchet (١٤٧٦-١٥٥٧)، وجان بارمنتيه Jean Parmentier (١٤٩٤-١٥٢٩)، وجان لومير دي بلج Jean Lemaire de Belges (١٤٧٣-١٥١٦)، مع بترارك Petrarch ويوستاث ديشامب Eustache Deschamps وكرستين دي بيزان Christine de Pisan وغيرهم.

نبتت المنزلة الرفيعة لهؤلاء الكتّاب في تطور ثقافة عصر النهضة من الإقلال من الموضوعات الجدلية في فنون الشعر التي سادت في القرن السادس عشر، والاعتراف بأن ما يعلق بالذهن من النصوص intertextual recollections يعد مؤشراً على الاستمرارية الفنية، واستخدام الأساليب الحديثة لتفسير اللغة الشعرية كصناعة ثقافية، والإلمام الأعمق بالنزعة الإبداعية لهذه الزمرة المتحررة التي أحييت من خلال المسرح ذكرى الاحتفالات الدينية والمناسبات الاجتماعية للطبقة البرجوازية التي أثرت حديثاً، كما قامت بتمثيل الإشارات التي كانت تحدث في بلاط الأقوياء، وعظمت أعمال دورقات مقاطعة بيرجنديا والبيت الحاكم أو الأسرة الحاكمة في النمسا House of Austria، وجملت المغامرات السياسية للملك لويس الحادي عشر والملك تشارلز الثامن. ولم يعد أحد يحط من قدر هؤلاء الشعراء بسبب البراعة الفنية لقوافيهم الموفقة، الارتجاعية، المصرفة، المبهمة، ثنائية اللغة، الثنائية أو الثلاثية، الخشنة، المنظومة، المتصلة، وهكذا، وفي الوقت الذي لم يكن إلهامهم نابغاً من فن الشعر art poétique ولا متحداً معه، فإن النقد يمكن أن يعيد بناء النقاط الرئيسية في الشكل الأدبي ذي البنية الخاصة للبلاغة الثنائية، وهكذا نجد أنفسنا في وضع أفضل لتلخيص تراث العصور الوسطى لما يسمى "شعراء البلاغة العظام" وتحديد دورهم الفاعل في وضع الشكل الشعري وتوفير المثل لهذا الشكل.

ومن أعمال جاك لوجراند Jaques Legrand مثل L'Archiloge Sophie Des rithmes et comment se doivent faire (١٤٠٥) وحتى جرايتان دي بون Gratien du Pont في عام ١٥٣٩، كانت الرسائل التي تكتب عن الشعر تسمى البلاغة الحديثة العلمانية، وفنون البلاغة الثنائية، والبلاغة العامة والأصلية، والبلاغة من أجل تعلم نظم القوافي، والبلاغة العروضية^(١). وفي هذا النظام كانت كلمة vers، أى الشعر، تعني بيتاً من الشعر أو مقطعاً شعرياً أو جزءاً كاملاً من قصيدة طويلة، أو مجرد قوافٍ ثنائية تدل بدورها على تقسيم القوافي، مثل القوافي الداخلية أو

المقاطع الشعرية المكونة من بيتين، وكانت كلمة *style*، أى الأسلوب، تدل على شكل معين من أشكال الكتابة أو أحد أنواع النظم أو الشعر الذى ينتج عن نظام للقوافى، كما هى الحال فى قصيدة *Couronne Margaritique* التى كتبها لومير دي بليج *Lemaire de Belges*. ويأتى التعقيد الإضافى من حاسة الشعر التى هى رافد مهم للشعر والنثر معاً، والتى كانت تعتمد على الرموز الواردة فى الكتاب المقدس والصور الأسطورية التى تبين شكلاً واحداً فقط من أشكال البلاغة، وتدعو هذه التسمية المائعة المفارقات التاريخية للحكم على عدد كبير من الكتاب بالمعايير الفنية لعصر آخر، وقد وقعت لحظة مهمة وغير متوقعة فى قصيدة *Complainte* التى كتبها كليمنت مارو *Clément Marot*؛ حيث استبدل بالبلاغة النظم بمعناه الحديث، وحيث يظهر إدراك تطور الأجيال عندما يظهر طيف والده لابنه فى منامه، ثم يتقدم حتى يصبح شلالات مناسبة من كلمات مثل حزن ومشلول ومكتئب تماماً، تم نقلها بشكل مباشر عن الأعمال السابقة لوليم كراتين *Guillaume Cretin*.

ومن النماذج الرائعة على إدخال أجزاء الكلام الخاصة باللغة اللاتينية إلى اللغة الفرنسية من أليوس دوناتوس *Aelius Donatus* حجة القرن الرابع عشر، فى قصيدته *Donet baille' à Loys* (١٤٩٨)، وفى هذه القصيدة يخاطب موليينه ببراعته قراء يفترض أنهم من العالم الحقيقى، كأحد تنويعات التكليف التقليدى التى تريد البلاغة الكلاسيكية أن تصل إليه وترضيه وتحرك جمهوراً افتراضياً أو حقيقياً؛ وتعلق بجملة الشعرية تركيبات جميع أشكال التحول وقواعدها من خلال قوافى الموضوعات النثرية. عندئذ كان شعراء الفصاحة يستخدمون التعقيدات التركيبية كوسيلة للنهوض بالإمكانات الدلالية للغة الحديثة وأوزانها، ويثور خلاف حول الفصل بين الشعر والنثر بين الحين والآخر، كما يعد ثانوياً بالنسبة للاهتمام الرئيسى بإيجاد إيقاعات موزونة للحديث لتحسين بنية التفكير، وكما يقول جاك لوجراند *Jaques Legrand* فإن القوافى تنتمى جزئياً للنثر و جزئياً للبلاغة، كوسيلة للتأكيد والتوجيه، ومن ثم تحديد

العلاقات اللغوية في قصيدة ما ^(٢). وهكذا فكل مكونات بيت شعري ما أو قصيدة بأكملها توضح بعضها بعضاً، فعذوية الصوت لا تتحقق دون كلمات، ولا توجد كلمات دون مقاطع، ولا توجد مقاطع دون حروف. كما ذكر مولينييه Molinet في كتابه Art de rhétorique.

على قمة التآلق البلاغي لخص القراء المعاصرون فنهم منظماً فعل رابليه Rabelais عندما وصف بلاغة بوشيه Bouchet "بكنز الحكمة" بسبب كتابه douceur et discipline (١٥٢٤)، وقد أصبح الجمع بين الفصاحة والحكمة أمراً مألوفاً في أوروبا في عصر النهضة منذ زمن فيلون Villon، كما هي الحال في مديح فيسينو Ficino للنحو والشعر والبلاغة في العصر الذهبي الذي جمع بين "الحكمة والفصاحة والحصافة مع فنون الحرب" (١٤٩٢)، وفي مؤلف بيكو Pico المسمى (سلطان الوثام). ويعني "النظام" في مؤلف رابليه Rabelais كلاً من سعة العلم والمعرفة بالقيود الحقيقية التي تفرضها الأشكال الأدبية ^(٣)، وعلى الرغم من أن أشكال القوافي منفصلة عن العقل فإن هذه الأشكال مجازة بلا شك كفضائل اجتماعية يعط بها ميشينو Meschinot في مؤلفه الرمزي Les lunettes des princes ^(٤)، وفي النطاق المحدود للقصائد ذات الثلاثة مقاطع نجد أنها موصوفة بشكل رسمي بقدر الدور الأكبر الذي يقوم به شعراء الفصاحة لتخليد ذكرى نسيجهم الاجتماعي من خلال تحديد مكانتهم التاريخية.

إن معنى "اللعب" في صنعتهم الكلامية يقترب من رقصة الحكمة أمام عيون العقل الخاصة بإله الأمثال God of Proverbs، الذي يخلق العالم حينئذ عن طريق تحديد أشكاله، وفي مستهل مؤلف بترارك Petrarch بعنوان Canzoniere ومؤلفه الأوغسطيني بعنوان Secretum استمر شعر عصر النهضة يسير غور التصميمات المأمولة والمعاني المشتقة للغة الجنس ابشري من بني آدم post-Adamic، ويعيد بناء العالم عن طريق إعادة تنظيم الخلق، مثلما يظهر في أعمال مثل Les lunettes des

princes أو مؤلف كريتان Cretin المسمى الغناء الملكي: "أيها الخالق السماوي الملك الباري قبل خلق الزمن، صورت خلقًا جديدًا، كي تصلح خطأ أبينا آدم وجريمته".

ويتحد الإنسان مع خالقه من خلال الميلاد العجيب من بطن (المعبد) العذراء مريم، ويتحد معبد أقيم بصفة ربانية مقدسة وفقًا للوزن والشكل والمقاس في مؤلف فيرجن Virgin^(١) وهكذا تداخلت الأفكار غير المتبلورة: القافية والإيقاع والوزن، في شعر poesis رواخ أدوناي Adonai ruach في سفر التكوين، والإصحاح الأول، والقياس المبدع للحكمة اللانهائية في الأمثال Proverbs. وإذا ما انتقلنا إلى القسم التالي، وهو القطاع غير المكتمل من الموشحات Terza rima البتراركية Petrarchan في مؤلف لومير دي بيلج Lemaire de Belges نجد أن توافق اللغتين La concorde des deux langages يصور على الفور رقصة آلهات الحسن الثلاث ينكشف للعالم في البلاط ويتضح لنا أن نسبة ١:٢ بين الإبداع والفيثاغورسي التي تسود العمل بأكمله.

ينشأ التوازن الديناميكي مع القيود الرسمية بشكل طبيعي من تنوع القوافي التي تقترحها كتب البلاغة الثانية ومن الإيقاع التركيبي الناتج من التفكير كشيء مصاحب للصوت الشعري، وهكذا يشيد جورج تشاستيلان Georges Chastellain بفيرجيل Virgil وشيشرون Cicero في مؤلفه 14 Epître معلناً أنه: يجب استخدام الحكمة الشفهية... التي يستخدمها شيشرون بشكل مبهم، ووضوحه ليس مطنّباً ولا مضجراً أبداً..... "حديثي تزينه البلاغة": إن الهدوء douceur الذي امتدحه رابليه Rabelais في هذه الحرية يوجد في معالجة الدين والسياسة والأخلاق والثقافة والأحداث الخاصة وفي منافسات بوى Puys على موضوعات ثابتة؛ حيث تتشكل الأخلاق كما تتشدد المهارات. فبوى نوتر دام Notre Dame - Puys على سبيل المثال أوجدته الأكاديميات الورعة académies dévotes التي كتبها كان Caen ودييب Dieppe، وخاصة روان Rouen، التي أصبحت بوتقة لتهديب الذوق، وقد نشأ تقييد عصر

النهضة *copia rerum ac verborum* جزئياً من الأعمال المبلغ فيها مؤلف ميشينو (Meschinot) بعنوان "اثنان وثلاثون طريقة لقراء فرح وآلام العذراء مريم" وأيضاً مؤلف دستريه Destrées عن "حياة القديسة كاترين" *La Vie de Sainte Cathrine* (١٥٠١): ويظهر اسم العذراء هنا أربع مرات: في البداية وفي الوسط وفي النهاية. مديح وريغ متداخل حتى إنه يمكن أن يقرأ إلى الأمام أو إلى الخلف، ومن جميع الجوانب. ورغم أن لوجران Legrand أحس أن البيت السداسي التفاعيل كان يمثل حداً ورزناً طبيعياً نجد على الطرف الآخر *Art de rhétorique* مجهولة المؤلف تختبر بارتدادها اللانهائي حدود المعنى عن طريق تقليص البيت الشعري إلى وحدة لفظية *phoneme* واحدة^(٧).

وفي خلفية منافسات بوى Puys، وتحت رعاية الفنون البيبرالية كان يوستاش ديشامب Eustache Deschamps يعد الترتيب الوزني للكلمات: الموسيقى، الطبيعية المستمدة من كتاب "عزاء الفلسفة" *Consolation of philosophy* للشاعر الروماني البورتيث Boethian بعيداً عن الشعر الغنائي والموسيقى الألية المصطنعة، معنياً بالشكل أكثر من المضمون^(٨)، وفي تشخيص وليم ماشو Guillaume Machaut أعظم شعراء الغناء المعروفين باسم "تروفير" *trouvère* في فرنسا ومعلم ديشامب Deschamps، نلمح تأثيرات الموسيقى الطبيعية في عباراته التي تقول: "أنا الطبيعة، التي من خلالها تتشكل كل الأشياء" (انظر John I:3). فالطبيعة تأتي إلى الشاعر كبشارة تقدم المعنى والبلاغة والموسيقى وهنا مرة أخرى نجد أن النقاد الأوليين قد أخطأوا في تقليص بلاغة لومير Lemaire وموسيقاه اللتين تدلان على نفاذ البصيرة هما الشيء نفسه بالنسبة لمعادلة تأثير الشعر مع الموسيقى^(٩)، ويلخص مولينيه Molinet الأمر بقوله إن البلاغة المحضة هي نوع من الموسيقى يسمى الإيقاع... فالموسيقى رنين سماوى، صوت الملائكة، متعة الجنة، أمل في الهواء، أرغن الكنيسة، تغريد الطيور، إعادة خلق القلوب الحزينة البائسة، (العقاب الذي يطرد

الشياطين). من الواضح أن شعراء الفصحى سعوا من أجل جميع أنواع الاتساق متعدد الأصوات، ففي مؤلف فرانسينو جافوري Franchino Gaffori المسمى Theorica musicae (١٤٩٦) يشمل هذا الطيف المتنوع الموسيقى والكلام والإلهام الروحي العام الذي يربط الإلهام الشعري بالإيقاع ونغمات النطاق الطبيعي dodeciad، ومواقع الأبراج والأنماط المسلسلة، والأشكال المعبرة، والد melos المنسجمة للكواكب السيارة، ودقات قلب الكون، والمصور الأساسى للخلق، ويحدد جان روبرت Jean Robertet في مؤلفه Épître a Georges Chastellain نغمته التوافقية باعتبارها الوظيفة الإجمالية للبلاغة الثانية: "تزين جميع الأعمال البشرية الأخرى من خلال البلاغة الأنثوية النبيلة التي تبدو ملائكية أكثر منها بشرية" إن هذه الصلة العابرة التي يضعها ما فوق الوجود المادى تحمل إلى قلب التحول الإبداعى للبلاغة الثانية، موحية ليس فقط بصلتها بنظرية الموسيقى فى مطلع عصر النهضة، بل أيضاً بصلتها بالرسم فى أخريات العصور الوسطى. ولقد عمم يوهان هوزنجا Johan Huizinga نعيمًا معبرًا عن كيفية تقديم فنون القرن الخامس عشر عن المظهر الخارجى للأشياء، التى تعيد إلى الأذهان المبادئ الزمانية والمكانية مثل الكمال والانسجام والتألق التى وضعها توماس الأكويني Thomas Aquinas وتحفظ سرها طوال الزمن القادم^(١٠)، وتتكيف معايير هذا الثالوث الأكويني مع الصفات المنظورة و المسموعة لشعر الفصحى، وكثيرًا ما تبالغ الـ Hortus conclusus للـ rondeau (قصيدة تتكون من ١٣ بيتًا و قافيتين) على سبيل المثال فى موضوع العذراء مثل الشكل الحيوى لمعبد سليمان Temple of Solomon والتصوير المؤنث للعالم الذى خلق بجوار خلق الرب، وهذا الشكل الشعري (تفسيرًا للكلام الأكويني) يخلق مجالاً محكمًا من القوافى المحددة، والعلاقات غير العملية والمحدد لذاتها، حيث ينظر إلى كل شيء داخل الإطار نظرة عضوية، ويتبع تركيب الإدراك الحسى تحليل للإدراك (consonantia) وهو جماع أجزائها المعقدة، القابلة للانقسام، القابلة للانفصال، المنسجمة مع بعضها بعضًا،

ونحس إيقاع تركيبها فنجده محدداً لذاته، مكتمل التركيب ويشد بعضه بعضاً داخل حدود مقررّة، مقابل خلفية لا حد لها من المكان والزمان المطلقين.

أما ما يتعلّق بالرسم فتوضح بضعة أمثلة، أفضل من أمثلة جان فان إيك Jan Van Eyck، كيف أن ملاحظة هويزنجـا Huizinga كذلك تستحوذ على المنمنمات المتشابهة لشعر الفصاحة: ومثلما ابتدع فان إيك Van Eyck الرسم، صاغت البلاغة الثانية الجوانب الأساسية للشعر الحديث، ففى مؤلف فان إيك Betrothal of the Arnolfini (١٤٣٤) يظهر ركن بسيط من العالم الحقيقى فجأة مثبّتاً لوحة، كأنه بفعل السحر، وكما هى الحال لدى مولينيه Molinet أو لومير دى بلج Lemaire de Belges، نجد أن رسام المنمنمات الزخرفية غير موجود، وشاهد على اللحظة، يشهد على الحدث، مثلما يطلب من كاتب العدل أن يعلن أنه حضر وقوع حدث مشابه مستوف للشروط القانونية، ومثل خيال تمثيلى نقرأ العبارة التالية: "يوهانس من إيك كان على هذه الشاكلة" Johannes de eyck fuit hic فوق امرأة محدبة على فجوة فى جدار، ويشوه المسطح العاكس للمرأة الموضوع الأمامى الواقعى، والصورة التلغرافية للرسام الشاهد، وعين الرب غير المرئية التى ترى كل شىء، والتى ترمز إليها المسبحة والشمعة الوحيدة التى تحترق فى ثريا دقيقة الصنع. ويجتمع هذا الحشد المتناسق مع سكون القداس الرمزي وجموده. إن اللحظة التى يدرك العقل فيها وضوح claritas الصورة الجمالية بكمالها وانسجامها ويفتته انسجامها هى لحظة الركود الصامت للذة الجمالية، ويعبر عن عالم التصوير من خلال مجموعة كبيرة من التفاصيل الغنية التى تسجل وتحول وتخلد هذا النص المستقل المتناهى فى الصغر الذى أثر تأثيراً عميقاً فى فيلاسيكوسـة Velasquez وكورييه Courbet ومانيه Manet، ومن ثم ففى القداس Mass نجد أن التمجيد التذكارى هو الوظيفة الأساسية للبلاغة الثانية^(١١)، وبينما يمكن قراءة عمل مثل Séjour d'honneur الذى كتبه أوكتايفان دى سان جاليه Octavien de Saint Gelais (الصادر ١٥١٩) ككتاب عن حسن العيش،

فإن المبادئ الأخلاقية للتودد في Doctrinal des princesses التي كتبها جان مارو Jean Marot (١٥٢٠) تجعلها مقطوعة نموذجية من شعر الفصاحة، كما هي الحال في الشعر والفضيلة ممزوجين من خلال أشكالهما بقلم تشاستلان Chastellain.

الهوامش

- 1- See Pierre Jodogne, 'Les "Rhétoriciens" et l'humanisme: problème d'histoire littéraire', in *Humanism in France*, ed. A. H. T. Levi (Manchester: Manchester University Press, 1970), p. 153; Eric Méchoulan, 'Les arts de rhétorique du xve siècle: la théorie, masque de la théorie?', in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, ed. Marie-Louise Ollier (Paris: Vrin, 1988), p. 218; Paul Zumthor, *Le masque et la lumière* (Paris: Seuil, 1978), p. 206.
- 2- Franco Simone, *Umanesimo, rinascimento, barocco in Francia* (Milan: Mursia, 1968), p. 190
- 3- Legrand in M. E. Langlois (ed.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique* (Paris: Imprimerie nationale, 1902), pp. xi-xii.
- 4- This recalls Regnaud le Queux's *Instructif de la Second Rhétorique* in the anthology *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique* (1501; facs. reprint Paris: F. Didot, 1910-25), 2 vols., with its *locus classicus* of eloquence subsumed under wisdom: 'de sapience on ordonne / Sa loquence en fait de pratique / Ou d'estude' ('eloquence is grounded by wisdom in theory and in practice', my trans.).
- 5- *Les lunettes des princes* is available in C. Martineau – Genieys's edition (Geneva: Droz, 1972).
- 6- In the *Jardin de plaisance* the world is created by wisdom in tandem with love. Compare Langlois, *Recueil, Traité ii*, p. 40. Throughout *rhétoriqueur* poetry and

the tractates of Second Rhetoric we find mention of sacralized letters infused into human understanding by the muse of grace.

- 7- 'L'art de rhétorique pour rimer en plusieurs sortes de rime', in *Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles*, ed. A. Montaiglon (Paris: Jannet, 1861), vol. iii, p. 125. At the end of the fifteenth century Jehan Thenaud used the eulogistic term 'puy de sapience' which 'polit la langue et enrichit son possesseur' ['font of wisdom . . . which polishes language and enriches its possessor', my trans.], cited by Marc-René Jung in 'Poetria', *Vox Romanica* 30 (1971), p. 63; compare Parmentier's Chant-Royal presented for puy competition in 1518, where Mary is praised as 'Sapience infinie, / Qui nostre route en sa charte compasse' ['infinite Wisdom, / Who charts the road we travel', my trans.]. She is the interstice between 'sainte Théologie' ['sacred Theology'] and 'subtile Astrologie' ['subtle Astrology'] in a firmament that is proportionate and concordant.
- 8- *Art de dictier*, in *OEuvres complètes*, ed. G. Raynaud (Paris: F. Didot, 1891), vol. vii, 'De Musique', pp. 269-70; Roger Dragonetti demonstrated that Deschamps's view on 'La poésie, ceste musique naturele', derives from Boethius, in *Mélanges R. Guette. Fin du Moyen Age et Renaissance* (Antwerp: Nederlandse Boekhandel, 1961), p. 62.
- 9- *OEuvres complètes de Jean Lemaire de Belges* (1882-91; reprint Geneva: Slatkine, 1971), vol. iii, p. 197.

- 10- Zumthor has argued that emblematic poetry aspires to physical representation, in *Le masque et la lumière*, p. 214. Compare Huizinga, *The waning of the Middle Ages* (New York: Doubleday, 1954), pp. 267, 276.
- 11- While the programmatic introduction to Molinet's edition of the *Roman de la rose* equates the muse with divine grace, his metaphors of choice view transformation as a naturalized role of the flowers of rhetoric.

(١٥)

بلاغة الحضور: الفن والأدب والخداع

فرانسوا ريجولو

يسود الاقتناع بفكرة التمثيل الخداعي للتاريخ الثقافي لعصر النهضة، فقد كان الفنانون العظام مقتنعين بشكل عام أن لديهم القدرة على إضفاء مسحة من الحياة الغيبية على أعمالهم الفنية، ويمكن أن ترى خيال بجماليون رمزاً لهذا الاعتقاد في الخصائص الخداعية للفن، وتمثل الأسطورة الإغريقية الشهيرة الاعتقاد في قدرة الفن على منح الحياة أكثر من مجرد تمثيلها، وفي رؤية أوفيد Ovid لقصة بجماليون كمثال يقع في غرام التمثال الذي تحته، وتستجيب الآلهة لصلواته فتحيل ذلك الرخام البارد إلى لحم ودم (Metamorphoses)، وقد جذبت هذه الأسطورة خيال الكثير من الفنانين والكتّاب بدءاً من دوناتلو Donatello إلى ميشيل دي مونتاي Michel de Montaigne وويليام شكسبير William Shakespeare. ويرتبط انتصار المهارة التمثيلية عادة بقدرة الفن على إثارة العواطف، وقد كانت تلك النظرية سائدة في عصر النهضة.

كان المصور يستطيع إخضاع عقول الرجال حتى يقعوا في غرام لوحة ما لا تمثل امرأة حقيقية. يروي ليوناردو Leonardo هذه الحكاية الطريفة في رسالته عن التصوير Treatise on Painting رسمت لوحة دينية اشتراها شخص أحبها كثيراً لدرجة أنه أراد أن يزيل منها الصور المقدسة حتى يسنى له تقبيلها دون ارتياب، وأخيراً تغلب ضميره على تنهدهاته وشهوته، ولكنه اضطر لإبعاد الصورة عن منزله^(١). وإذا كان نقاد اليوم يرون أن الخداع البارع مشكوك فيه مهما كان الأمر فقد امتدحته

المراجع الكلاسيكية كثيرًا. ولقد كان للعرض الشهير الذي كتبه بليني Pliny عن تطور التصوير أعمق الأثر على المعايير المستخدمة في تقييم جودة الفنون المرئية، ففي الفصل الخامس والثلاثين من كتاب Natural history يذكر بليني Pliny أن التصوير بدأ بتتبع الخط المحيط بظل الإنسان (VI) باستخدام لون واحد ("monochrome") (XI)، ويصل الأمر في النهاية إلى رواثع أبِل Apelles التي تنطق بالحياة حتى إنها تتحدى الطبيعة نفسها (XXXVI). وبمعنى آخر فإنه مع تطور التقنية أمكن للتصاوير المسطحة الرديئة أن تتحول إلى صورة حية متعددة الألوان يمكن أن تخدع من يراها. يذكر مارسيليو فيشينو Marsilio Ficino منتشياً في كتابه Theologia Platonica أشهر نماذج فن الخداع: الطيور الجارحة تنقض على عناقيد العنب المرسومة على لوحة Zeuxis، والكلاب الهائجة تنبح على حصان أبِل Apelles، ومنظر كلاب الصيد والرجال الفسقة ينظرون نظرات غرامية لتمثال فينوس الرخامي الذي نحته براكسيتلز (Praxiteles XIII.3). كان هذا بالنسبة لفيشينو Ficino وتلاميذه الأفلاطونيين الجدد دليلاً ملموساً على قدرة الفن على خداع المشاهدين وإثارة عواطفهم. كان أفلاطون قد أثار القضية الأخلاقية عن رسوم هوميروس في كتابه الجمهورية Republic، ففدا الهدف الأسمى للفنان هو تعليم البشر، فمن وسائل حفاظه على سمعته أن يقرأ أعماله قراءة رمزية. وقد استطاع رسامو عصر النهضة وشعراؤه عن طريق تقديم تفسيرات رمزية حصينة لأعمالهم أن يتجنبوا الاعتراضات الأخلاقية لنقادهم، عندما وجدوا هوية تتعايش فيها القيمة الفنية والحرية الفنية جنباً إلى جنب من خلال قدرتهم على إنتاج صور خداعية نابضة بالحياة.

يتجلى انتشار "بلاغة الحضور" في عصر النهضة في العديد من المصطلحات البلاغية التي استخدمها المنظرون لرسم الواقع، ففي رسالته اللاتينية عن الشعر (١٥٦١) التي تلخص قرنين من الأفكار الإنسانية يخصص يوليوس سيزار سكاليجر Julius Caesar Scaliger فصلاً لعدد من المصطلحات المترادفة مثل:

"العرض، والوصف، والتأثير، والإحماس، والوضوح، والقوة الشعرية، والتلقى" *descriptio, demonstratio, claritas, enargeia, effictio, perspicuitas* وهكذا (I.I, III.24 *Poetices libri septem*)، لكن كلمة *enargeia* ربما تكون قد استخدمت لتصف محاولة عصر النهضة لتصوير العالم في شكل كلمات.

أشار أرسطو في كتابه البلاغة إلى أن "هوميروس" كثيرًا ما يتحدث عن الجمادات باستخدام الاستعارة وكأنها أشياء حية، وأضاف أنه إلى إبداع الواقع تعزى شهرته، (III, XI.3)، وتشير كلمة *enargeia* لدى أرسطو إلى التناقض الناتج عن إحداث تأثير قوى ينبض بالحياة عن طريق الكلمات. وفي العصر الروماني حدث ارتباط غريب يتعلق بأصول الكلمات، إذ اندمجت لفظتان يونانيتان مشتركتان في الجذر هما *enargeia, enargeia* دمجا دلاليًا، فكانت *enargeia* عادة ما تترجم إلى كلمة *actio* اللاتينية (بمعنى نشاط، واقع، قوة) أما كلمة *enargeia* فكانت تترجم إلى *illustratio, evidentia* (بمعنى مرئية، وضوح)، وفي النظرية الشعرية الكلاسية وفي عصر النهضة كان المعنيان يميلان للاندماج، وكان القدرة الفنية *energy* التي تمثل الواقع كان لزامًا عليها أن ترتبط بالرؤية، تلك "الحاسة النبيلة" التي تتصل بالنور والإبداع.

وفي مؤلف *Orator* الذي كتبه شيشرون *Cicero* يعبر المؤلف عن قدرة الكاتب على وصف الجمادات وكأنها أشياء حية بعبارات مرئية أيقونية، وعند مناقشته لاستخدام *pathos* مع *ethos* يبين كوينتيليان *Quintilian* أن الفصاحة تستمد قوتها من قدرة الخطيب على خلق "صورة شفوية" يتخيل العقل الأشياء من خلالها بدرجة من الوضوح، حتى إنها تكاد تبدو حاضرة أمام ناظريك *Quae non tam dicere* (١) *videtur quam ostendere*, *Institutio oratoria* VII.2). وخلال عصر النهضة ازدياد الاهتمام، بالقدرة الفنية عن طريق المبدأ الشائع *ut pictura poesis* والأحاديث

النمولوجية للمؤلفين الكلاسيين أمثال بليني Pliny وبلوتارك Plutarch عن "التمثيل التصويري".

إن المفهوم الحاسم للقصة istoria لدى ليون باتستا ألبرتي Leon Battista Alberti مستمد من الفكرة القائلة بأن الحكاية المؤثرة يجب أن تتمكن من إثارة عواطف من يتلقاها، وفي رسالته عن التصوير المسماة Della pittura (١٤٣٥) يقول: إن القصة التي تستحق الثناء والإعجاب هي القصة السانعة اللطيفة الجذابة التي تجذب انتباه من ينظر إليها، متعلماً كان أو غير متعلم، وتحرك عواطفه^(٣)، فبتصوير حركات الجسم بشكل ملائم يستطيع الرسام أن يثير ما يريده من عواطف لدى المشاهد، ولقد ألهمت قضية Timantes of Cyprus الخيال الإنساني من ألبرتي Alberti إلى مونتاني Montaigne، فلما لم يتمكن الرسام اليوناني من تصوير حزن أجاممنون على تضحيته بابنته إيفيجينا فإنه فضل أن يغطي وجه الأب، ويترك للمشاهد تخيل الأسى والألم رغم عدم رؤيتهما^(٤).

يسخر جواشيم دي بيلاي Joachim du Bellay في مؤلفه Deffence et illustration de la langue françoise (١٥٤٩) من المترجمين السيئين الذين تعوزهم المقدرة energie cestه (بمعنى energeia, enargeia) فيقول: هذه المقدرة... تمكن الرسام من تصوير الروح من خلال الجسد الذي يقوم برسمه في شكله الطبيعي والروح ليبت فيه الحياة^(٥)، كما يستمد الموضوع المرسوم "حقيقته الرائعة" من الطبيعة نفسها. وتظهر استعارة الرسام فتبدو مرغوبة إلى أبعد حد من قبل الكاتب الذي يهدف إلى الوصف الواضح لمنظر ما hypotyposis، حتى إن بيشام Peacham يقول "وصف واضح جداً حتى إنه يبدو مرسوماً على لوحات وليس معبراً عنه بالكلمات". وفي الموضوع نفسه يزعم إدmond سبنسر Edmund Spencer أن صور تقويم الرعاة The shepherdes calendar مرسومة بشكل منفصل، وكان مايكل أنجلو Michel Angelo لم يكن موجوداً فلم يتمكن من إصلاح أفضلها ولا من شجب أسوأها^(٦).

فى البلاغة الكلاسيكية كان الوصف الشفهي يعرف بـ *ekphrasis* باللغة اليونانية، وعلى الرغم من أن هذا المصطلح لم يستخدم على نطاق واسع فى أول الأمر، فإنه سرعان ما اكتسب دلالة فنية، فأصبح يعنى الوصف الأدبي لعمل فنى، وفى النصف الثانى من القرن الخامس عشر أصبح ينظر إلى هوميروس كمصدر لجميع المعارف فى الوصف الأدبي للأعمال الفنية *ekphrastic*، وفى مؤلفه *Oratio in expositione Homeri* يمتدح أنجلو بوليزيانى Angelo Poliziano الشخصية الخيالية لهذا الشاعر الملحمى *bard* فى فن المحاكاة *mimesis*^(٧). وعلى الرغم من (وربما بسبب) كف بصره استطاع هوميروس أن يضع الأدبيين أمام ناظره، ويمكن أن يعد وصفه لمجن آخيل مثالا رائعا لجميع المشاهد الوصفية، ومثلما يلعب مجن (درج) رائعة هيفايستوس Hephaistos، الذى صنعه للبطل آخيل، دورا مهما فى بناء الإلياذة، فإن هذا الدرع تحديداً يقدم خلاصة واضحة لأهم أحداث قصة طروادة Trojan، لما تضيف معنى جديداً للدورات الكبرى لحياة البشر، والتي كانت الشغل الشاغل والأهم لأشياء الأفلاطونية الجديدة الذين تحولوا فى فلورنسا Florentine حول كوزيمو من آل مديشى Cosimo de' Medici.

فيما بعد لاحظت فى أفق القارئ الإنسانى فى القرن السادس عشر رائعة فنية أخرى، ألا وهى مجن أنيباس Aeneas فى الإنيادة (Book VIII)، فمدىح سكانجر J.C. Scaliger لوصف فيرجل الواضح وتعليقات مونتاني Montaigne المتحمسة على هذا المشهد مشهوران، ولقد افتتن كاتب المقال بشكل خاص بمقدرة فيرجل على التقاط جمال فينوس الفتان وهى تستدير نحو فلكان Vulcan تطلب السلاح لولدها؛ فصعود الشعر حالة نفسية يصعب تحديدها أكثر عشقا من الحب نفسه، ففينوس ليست جميلة وهى عارية تماماً، حية نابضة كما يصورها فيرجل^(٨). وربما يكون هذا أوضح مثال على القدرة الشعرية *enargeia* يقدمه كُتّاب عصر النهضة، وقد وصلت محاكاة فيرجل، كما يشهد بذلك مونتاني Montaigne إلى ذروة منتهاها، فتمثال فينوس، مثل

تمثال بجماليون، يتطلب "حضورًا" ساحرًا يأخذ بالألباب لأن وهمه الخيالي أكثر من واقعية الحياة نفسها.

ومثلما فعل هوميروس يصف فيرجل مجن أنياس Aeneas بأنه نص لا يمكن وصفه (VIII.625)، وفي هذا الأمر الحى للقوة الإمبريالية يتم تصوير المشاهد الرئيسية للتاريخ الرومانى المستقبلى تصويرًا بديعًا يذكر أدق التفاصيل، فالحركة والكلام يثان الحياة فى هذا العمل الفنى الخيالى الذى يمثل مستقبلًا هو فى حقيقة الأمر ماض، ومن ثم فهو معلوم لقراء فيرجل الإنسانيين، لكنه لم ينكشف بعد لأنياس، لذلك فهو لا يفهمه، ويبدو أنياس كقارئ ساذج مشدوهاً أمام المشاهد الفنية، لكنه لا يستطيع استيعابها. إن استخدام فيرجل الماهر الواعى للقدرة الشعرية *senargeia* إلى مركزية فن الخداع فى العملية البلاغية فى الحديث الفنى والأدبى والتاريخى لعصر النهضة.

وفى الوقت نفسه وجد كثير من كُتّاب عصر النهضة مادة للوصف الشفهي فى الأحلام والنذر وعجائب الطبيعة بوجه عام، وفى روى القرن السادس عشر تتحرك تماثيل أسطورية غريبة فى نشاط غريب. يقول جورج تشابمان George Chapman فى Ovid's banquet of sense (١٥٩٥) "إلى هذه الأشكال الميتة جاء جوهر الجمال الحى، فجعلها تجفل بوجودها"^(٩) بيد أن الحماس للتصوير الخداعى أصبح مزعجاً مع تقدم عصر الإصلاح، وقد كانت هذه القدرة الشعرية دافعاً لتدمير الفن، كعلاج جذرى لمصدر رئيسى من مصادر الوثنية، والحقيقة أن الآثار الأخلاقية أو السياسية أو الميتافيزيقية لإدانة أفلاطون للفن لم تستبعد نهائياً، كما أن القول بأن موضوع الرسم كذبة لأنه أزيل من الواقع مرتين أو ثلاث (أى من مملكة الأشكال المثالية) وبقي أساسياً فى النظرية الإنسانية للتمثيل التقليدى، وربما كان تحطيم التماثيل الدينية واحداً من أوضح الدلائل التاريخية على الافتتان المكبوت بقدرة الفن على التقليد والمحاكاة.

ربما يتضح التزام عصر النهضة بـ "بلاغة الحضور" في أعلى صورة في كتاب *De duplici copia verborum et rerum*، الذي كتبه إيرازموس Erasmus (١٥١٣)، ففي هذا الكتاب الذي يتناول "وفرة الكلمات والأفكار" يستخدم الكاتب الصورة المسرفة لقرن الوفرة لتصوير خصوصية الحديث الأدبي. وإذا ما تحدثنا بالتفصيل عن وصف شيشرون Cicero وكوينتيليان Quintilian لجميع أشكال التغييرات (تمثيلاً دقيقاً للوفرة *copia*) نجد أن الكاتب الإنساني الهولندي قد طور نظرية خاصة به، أصبح فيها الإسهاب البلاغي للغة إعلاناً عن الإبداع الشفهي وتحذيراً من الاستخدام المسرف للكلمات من أجل الغواية والخداع. إن الانتشار من أمور الطبيعة، ويمكن أن يكون ذا علاقة بالصحة أو المرض، ومن ثم فتكرار صورة قرن الوفرة يمكن أن ترسل إشارة خادعة؛ لأنها تعزز الإحساس بأن اللغة وسيط في التجربة الإنسانية لا يمكن الفكك منه.

Ea [enargeia] utemur quoties ... rem non simpliciter exponemus, sed ceu coloribus expressamin tabula spectandam proponemus, ut nos depinxisse, non narrasse, lector spectasse, non legisse videatur ^(١٠)

يتضح اهتمام إيرازموس بالوجود الظاهري للأشياء في اللغة من تعريفه الشهير للقدرة الشعرية *enargeia*: نحن نستخدم القدرة الشعرية كلما شعرنا أننا لا نفسر شيئاً ما تفسيراً بسيطاً، بل نصوره ليبدو وكأنه مرسوم في صورة ملونة، حتى يبدو وكأنه مرسوم وليس محكيًا، وأن القارئ قد عاينه ولم يقرأه ^(١١).

ولكي يكون الوصف الأدبي أبلغ تأثيراً يجب أن تتوفر فيه القدرة الشعرية *enargeia* على وضع الشيء أو المشهد الذي يتم وصفه أمام القارئ، إلا أنه عند إحداث عملية الافتتان أو الدهشة ربما تتجاوز هذه القدرة حدود التصديق، ونتيجة لذلك فإن من المفارقات أن تؤدي المقدرة على تحقيق الوضوح النابض بالحياة إلى

عدم تصديق القارئ. فرغبة الكاتب في جعل الشيء يتنفس ويتحرك ويتحدث تحدث منه العلاقة الازدواجية بين (الواقع) و(الخيال)، وربما يتكون الحدث نتيجة خادعة للمهارة الفنية، والفعل حقيقة مضللة مثل الحدث، مما يزيّف الخوهر الحقيقي للأشياء، وكثيراً ما لا تنقل القدرة الشعرية الرسالة الخفية الغامضة والكامنة تحت سطح الأشياء، كما يقول جون ل. أوستن John L. Austin: "قد لا تعدو المقدرة الشعرية أكثر من أسلوب تحذيري، أو طريقة لعمل شيء آخر لاستخدام الكلمات في مواجهة الطبيعة المزوجة للغة البشر وقدرتها غير المؤكدة على التعبير عن العالم". وقد أكد إرازاموس من جديد إيمانه الثابت بالقدرة التحويلية لكلمة الله. ولقد كان التشابه بين البلاغة الإنسانية والبلاغة الإلهية ذا أهمية قصوى بالنسبة له، وفي عصر الإصلاح كان هذا الزعم بالحقيقة المبهمة التي كان يشترك فيها المفكرون الإنجليون المعاصرون أمثال: كالفن Calvin أو لوفيفر ديتابل Lefèvre d'Étaples أو ميلانكتون Melanchthon، فقد كانوا مقتنعين بأن الكلمة Logos الوحيدة من الكتب المقدسة يمكن أن تخلص البشرية وتتقّدها 'Verbum Dei sufficit' ^(١٢)، وكان أسمى أشكال المقدرة enargeia اللغوية يوجد في الإنجيل، الذي يمكن أن يصلح ويعيد الحياة إلى طبيعة الأشياء، ويقرر الحقيقة ليس فقط أمام ناظرينا ante oculos وإنما، أيضاً، داخل شغاف قلوبنا in pectora، ومع إعادة اكتشاف أطروحة لونجينوس Longinus بعنوان On the Sublime، كان على تلك البلاغة اللغوية 'Rhetorik der Affecte' أن تصل إلى غاية منتهاها، ومهما كانت هذه الدعاوى اللغوية مدوية فلطالما عارضتها الممارسة الأدبية الفعلية للكُتّاب المعاصرين الذين أشاروا إلى الجانب المظلم من البلاغة في سعيهم الدعوى من أجل المعانى.

لا ريب أن الافتتان باللغة الغامضة المبهمة كان سائداً بين الكُتّاب الإنسانيين الذين كانوا يأملون في الجمع بين عناصر المسيحية والأفلاطونية الجديدة؛ لإرشاد قرانهم خلال متاهة المعتقدات المتعددة شديدة التعقيد إلى "الدليل" على الوحدة الأدبية،

وقد امتدح الكتّاب الغامضون المسيحيون كثيرًا الحيوية الملزمة للرمزية التي لا يفهمها إلا قليل. ولقد اختار جيوفاني بيكو ديلا ميراندولا Giovanni Pico della Mirandola وجان بودين Jean Bodin موارد المقدرة اللغوية لما يسمى بالـ *prisca theologia*، وهي خزانة للكتابات الأسطورية قبل المسيحية لإيجاد تواصل تاريخي بين الكتابات الكلاسيكية والكتب المقدسة اليهودية والمسيحية، وكانت كتابة الشعر تعنى كذلك الاستعارة كثيرًا من "السير الأسطورية"، وهي مستودع هائل من الحكايات الوثنية، مثل المسخ *Metamorphoses* التي كتبها Ovid التي تذرّح بالعديد من المعاني الأخلاقية الرمزية، ومن خلال الترجمة الواضحة لحكايات *fabulae* مختارة يحاول الشاعر فيها أن يكشف الحقائق العامة العميقة، ويدعو قراءه لإدراك القيم الخفية ذات المعاني السامية *altior sensus*.

في ضوء ما تقدم نجد أن الشعر الأفلاطوني الجديد في عصر النهضة كانت له صلات بالفلسفة واللاهوت أوثق من البلاغة، فقد كان يطمح إلى معرفة ما هو "حقيقي" وما يجاوز المظاهر، للوصول إلى المعنى العميق للأشياء ووضعها بوضوح أمام أعين القراء، وفي بعض الحالات المتطرفة كان البحث عن "معنى أسمى" مشفوعًا بإجراء تجارب كيميائية على اللغة. وفي أعمال كتّاب الفصاحة البرغنديين والـ *rederijzers* فلمنكيين أصبحت الكلمات نفسها حيلًا لغوية تخفي أسرار الحقيقة الغامضة، وكان الرسم والموسيقى يستخدمان كاستعارات قوية للتعبير عن الواقع، وكان الشعراء العظام هم أولئك الذين نجحوا في الوصول إلى الأعين أو الأذان بوضوح مذهل من خلال الأساليب الملائمة، ففي إنشائهم اكتسبت اللغة صفات ليست فقط صوتية (مقاطع كالنغمات الموسيقية) بل مرئية كذلك (كلمات تشبه ما تصنعه فرشاة الرسام).

ربما كان هذا التجريب أوضح حالًا في أدب الشعارات (أندريا ألسياتو Andrea Alciati) والأحلام المجازية (فرانسكو كولونا Francesco Colonna)

والألغاز (جان مارو Jean Morot) والمفروشات المزينة بالرسوم والتصاویر (إنريك دى فيلين Enrique de Villena) التى أسهمت فى إحياء التراث الكلاسي وتراث العصور الوسطى فى Carmina figurata وفى techuopaegnia.

استخدمت التلاوة الشفهية، فى عصر شهد ظهور المطابع، كأداة قوية لنقل أحد المعانى اللغوية المباشرة، فقد استخدم كل من فرانسوا رابليه François Rabelais وويليام شكسبير William Shakespeare من المواد الشعبية الشفهية لاسترداد القوى الحية التى تتضمنها الروح الاحتفالية وجعلها أداة لنظام بوتويى جديد يقوم على تجديد الذات "الكوميدي" الأبدى، ولقد كان باختين Bakhtin محققاً فى تأكيد أهمية الثقافة الشعبية للفهم الصحيح لحكايات رابليه Rabelais، لكن التراث الإنسانى للولائم الأدبية لا يقل أهمية،^(١٣) فى Colloquia إيرازموس Erasmus تخطط البيئة السعيدة الخالية من الهموم فى Symposium أفلاطون Plato بالحكاية الجادة للنعاء الأخير فى الإنجيل وإدخال القارى فى وهم بلاغى لتجربة حيوية. وتظهر الزخارف الخادعة للقدرة اللغوية enargeia فى أعمال أريستو Ariosto ورونسارد Ronsard وسبنسر Spenser وآخرين ممن حاولوا استعادة الكثير من الأصول المفقودة عن طريق ما أسماه جلين نورتون Glyn Norton لغة الملحمة "الواضحة".^(١٤)

يقول روبرت بيرتون Robert Burton إن الصورة الجيدة هى "حقيقة زائفة"،^(١٥) لكن الحقيقة الزائفة ليست كذبة بالضرورة، ويحرير القوى الكامنة للتعبير التصويرى بقيت النظرية الأدبية فى عصر النهضة مدينة لأصولها الكلاسيكية، لكن مع تقدم القرن السادس عشر كثيراً ما خضع نقاؤل المذهب الإنسانى المبكر لتساؤل أكثر صعوبة ذى طبيعة معرفية تتعلق "بفن يأخذ بالألباب"، وبعيداً عن أسلوب إيرازموس Erasmus الذى يكثر فيه الاحتفال festivas، الذى تمثلى الكلمات فيه بالعديد من الأشياء، برز الكاتب الإنسانى من خداع اللغة وغموض المعنى.

الهوامش

- 1- *Treatise on painting*, ed. A. P. McMahon (Princeton: Princeton University Press, 1956), no. 33
- 2- See also iv.2.63; iv.2.123; vi.2.29-31; viii.3.70, and ix.2.40. On the appearance of these issues in the context of Italian Renaissance poetics, see Glyn P. Norton's remarks on the *romanzo* in the present volume (pp. 332-3).
- 3- *On painting*, trans. J. R. Spencer (New Haven: Yale University Press, 1966), p. 75.
- 4- Alberti, *On painting*, p. 78. See Montaigne, *The complete essays*, trans. D. M. Frame (Stanford: Stanford University Press, 1965), Book i, chapter ii, pp. 6-7.
- 5- *La deFence et illustration de la langue françoise*, ed. H. Chamard (Paris: Didier, 1948), pp. 40-1. See also Chamard's commentary on the word 'énergie', pp. 35-6, n. 5.
- 6- *Poetical works*, ed. J. C. Smith and E. de Sélincourt (Oxford: Clarendon Press, 1912), p. 612.
- 7- Angelo Poliziano, *Opera omnia* (Lyons: Gryphius, 1546), vol. iii, p. 63.
- 8- Montaigne, *Essays*, Book iii, chapter v, p. 645.
- 9- *Poems of George Chapman*, ed. P. Bartlett (New York: Modern Language Association of America; London: Oxford University Press, 1941), p. 54.
- 10- *Opera omnia*, 9 vols. (Basle: Froben, 1540), vol. i, p. 66.
- 11 -Text translated by Terence Cave, in 'Enargeia: Erasmus and the rhetoric of presence in the sixteenth century', *L'esprit créateur* 16, 4 (Winter 1976), p. 7.
- 12- Lefèvre d'Etaples, *Commentarii initiat-rii in Quatuor Evangelia (1522)*. *The prefatory epistles of Jacques Lefèvre d'Etaples and related texts*, ed. E. F. Rice (New York: Columbia University Press, 1972), p. 435.

- 13- See Michel Jeanneret, *A feast of words: banquets and table talk in the Renaissance*, trans. J. Whiteley and E. Hughes (Chicago: University of Chicago Press, 1991).
- 14- 'Rabelais and the epic of palpability: *enargeia* and history (*Cinquesime Livre*: 38-40)', *Symposium* 33 (Summer 1979), 171-85.
- 15- *The anatomy of melancholy* (Oxford: John Lichfield and James Short for Henry Cripps, 1624), p. 233.

(١٦)

الشقيقتان المتناقضتان

لكي تكتمل الصورة الشعرية

كريستوفر بريدر

إن مبدأ اكتمال الصورة الشعرية *ut pictura poesis*، كما هو في التصوير أو في الشعر، موجود في قلب علم الجمال في عصر النهضة وفي الموضوع الرئيسي والعقيدة السائدة عن النظرية والتطبيق فيما يتعلق بالتصوير والشعر على السواء، ويظهر العنوان التعريفي لهوارس (Ars poetica 361) تقريباً في كل رسالة عن الفن أو الشعر منذ مطلع عصر النهضة حتى نهاية عصر التنوير Enlightenment مشفوعاً بالتناقض البارز الذي نسبته بليني Pliny في عن أمجاد أثينا De gloria Atheniensium 3.3479) إلى سيمونيديس من جزيرة خيوس Simonides of Chios، في العبارة المنقاطعة "Poesia tacens, pictura loquens" إن التصوير شعر صامت، والشعر صورة متحركة. إن الصورة الشعرية *ut pictura* التي تصور جميع كُتّاب الشعر وعلم العروض واضحة الآن في تكرار شعارات هوارس وسيمونيداس أو "مقارنات" أو "تظانر" الشعر والتصوير دائمة الوجود، أو الأمثلة المتكررة التي تتحاور بشأن القيمة النسبية أو (أسبقية) الفنون الشقيقة، هي تفهم الآن ضمناً في الإشارات الدائمة إلى الشعر ليس كمجرد تقليد" أرسطوالياً، ولكن كتصوير أو رسم أو تلوين أو وصف بالألفاظ، ومن ثم فهي تقدم مفتاحاً لفهم ما يظنه الناس شعراً والهدف والمكانة التي احتلها كنمط سائد للتعبير الثقافي الراقى.

غير أنه على الرغم من الدور المهم الذى لعبه التصوير الشعرى فى علوم الجمال الغربية منذ منتصف القرن الخامس عشر حتى ظهور أطروحة جوتتهولد إفرايم ليسنج Gotthold Ephraim Lessing عام ١٧٦٦ بعنوان Laokoon، رافضياً فى النهاية ذلك المبدأ على أساس التقييم النقدى "للقيد" الرسمية التى تحدد الفروق التى يتعدن اختزالها بين ما يسمى بالشقيقات، فإن المحتوى الحقيقى للنظرية يعد ضئيلاً بشكل مذل، ولقد كانت هناك مجموعة من الأمور المألوفة مستقاة من شذرات من المصادر القديمة و"المواضع الكلاسيكية" loci classici مثل: المقطوعات المقلدة والحكمة والعلاقة بين الشعر والتاريخ فى كتاب الشعر Poetics لأرسطو Aristotle، وكتاب فن الشعر Art poetica لهوارس اللذين يعدان مصدرًا لمجاز "الصورة الشعرية" ut pictura ومبدأ "المبهج والمفيد" dulce et utile (333ff) المتعلق به والذى يتطلب الجمع بين "التعليم" والبهجة؛ وتصوير لوشيان Lucian لهوميروس كـ "مصور عظيم" فى 8 Eikones؛ De inventione و Orator ad Brutum، و De oratore التى كتبها شيشرون، و Institutio oratoria الذى كتبه كوينتيليان Quintilian، والتى تعد أساس المحاكاة الشفهية للفن المرئى فى البلاغة، وحفنة من الأمثلة التى أعيدت كتابتها كثيرًا وجمعها بلىنى Pliny فى Historia naturalis أو بلوتارك Plutarch فى Life of Alexander و Moralia من الأساطير التى كانت تحيط بالرسميين اليونانيين القدامى، خاصة زيوكسيس Zeuxis وأبيلز Apelles، وهذه المصادر الكلاسيكية تم استكمالها بمراجع حديثة مستمدة من مجموعة الكتابات النظرية الحديثة الشاملة والمتجانسة بشكل ملحوظ والتى تم تكريسها لهذا الموضوع. ومن الأمثلة على ذلك: De pictura بقلم ليون باتستا ألبرتى Leon Battista Alberti (١٤٣٥) وهى رسالة منهجية غريبة عن نظرية الفن المرئى وتطبيقه، و Poetices libri septem بقلم يوليوس سيزار سكاليانجر Julius Caesar

Scaliger (١٥٦١)، و Poetica d'Aristotele بقلم لودوفيكو كاستيلفيترو Lodovico Castelvetro التي جعلت من أرسطو مرجعاً أساسياً لجميع المناقشات التالية للتمثيل الفنى، و Aretino بقلم لودوفيكو دولسى Lodovico Dolce، و Trattato بقلم باولو لاماتزو Paolo Lamazzo، و An apology for poetry بقلم السير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney (١٥٩٥)، و De arte graphica بقلم ألفونس دوفرزنى Charles Alphonse Dufresnoy (١٦٦٧)، و Entretiens (١٦٨٥-١٦٦٦) و Conférences de l'Académie royale (١٦٦٧) بقلم أندريه فليبيان Andre` Félibien والأخيرة تضم محاضرة تشارلز لوبرون الشهيرة Israelites gathering manna in the wilderness، و Vite بقلم بيترو بلورى Giovanni Pietro Bellori (١٦٧٢) التي عرضت حياة أهم الفنانين المحدثين عرضاً نقدياً قوياً، وثمة نموذج لملاحظات بوسين Poussin مع ليوناردو Leonardo الذى يعد واحداً من الرسامين القلائل الذين منحوا صوتاً رائعاً، و Parallel between painting and poetry بقلم جون درايدن John Dryden (١٦٩٥) و Abrégé de la vie des peintres, par principes، و Cours de peinture روجيه دى بيل Roger de Piles (١٧٠٨)، و Réflexions critiques بقلم جان بابتيستا دى بوس Jean-Baptiste Du Bos (١٧١٩).

ويمكن تلخيص جوهر هذا المبدأ المستمد من هذه المصادر بسهولة، فكل أشكال الفن تهدف إلى "النقل" الذى نقصد به ليس فقط "تقليد الطبيعة" بل أيضاً (وبوجه خاص) ما أسماه رنسلير لى^(١) Rensselaer Lee "الفعل الإنسانى المهم"، و "القصص" النبيلة الواردة فى الكتب المقدسة، وشعر الحماسة القديم والحديث. وأكثر أشكال التقليد وأقواها إقناعاً (إن لم يكن أبلغها تأثيراً) هو الرسم، وذلك لأن الرسامين ينقلون "الإشارات الطبيعية" على عكس الشعراء الذين يصفون الممثل والمشهد والحدث من خلال الكلمات، ومن ثم فهم محصورون فى استخدام الإشارات

الشفهية التقليدية التي تمثل الأشياء التي يصفونها؛ فالرسم مدين لهذا التقليد بقدرته enargeia على تحقيق المثل البلاغي لخلق إحساس غامر بالوجود المادي المباشر، الذي يحمل كلا من المادة والمعنى الداخلي للأحداث التي يصورها في نفس المشاهد. من أجل ذلك فإن العلاقة الخاصة للوحة مثل "عناقيد العنب" التي رسمها زيوكيس Zeuxis: وهي صورة نابضة بالحياة لطيور تهوى لتلتقط الفاكهة المرسومة، كذلك فإن الطريقة المدهشة التي يؤكد بها الأفلاطوني الجديد لوماتسو Lomazzo صاحب الفكرة الشعرية كنمط ومصدر أعلى للتمثيل الفني (١-٢) كيف أن المشاهدين يضطرون لمحاكاة البواعث والعواطف المرسومة عند نظرهم إلى اللوحات التي تشمل على أشخاص ذوي حركات معبرة (طبيعية) أو نابضة بالحياة، فتراهم يتسمون مع مَن يتسم، ويفكرون ويدهشون مع مَن يفكر أو يدهش، ويشتهون النساء الجميلات في اللوحات العارية، ويتوقون إلى أكل الأطعمة التي يرونها مرسومة، بل ويشعرون بالنعاس أمام صور الأشخاص النائمين، وهكذا فالشعراء يجب أن يحاولوا قدر ما يستطيعون أن يحاكيوا اللوحات بهدف إيجاد إحساس عن طريق الكلمات بالوجود الدرامي الواضح، الذي يحاول الرسامون تحقيقه في التعبير عن البطولة: وكما يذكرنا أرسطو (Poetics 1448a) فإن البشر يسرون لرؤية صورهم، بغض النظر عن صورهم، ومن ثم الجمع بين التعليم واللذة في الطريقة التي يراها هوارس، ويسترد الرسم جميع الخصائص التي يقدرها الشعر والبلاغة الإنسانان أعظم تقدير لما يتمتع به الرسم من قدرة خاصة على إحداث الإيهام بالحقيقة المباشرة وإعطاء اللذة بالطريقة نفسها التي يعلم ويتقن بها.

ومع كل هذا فإن التطور الثقافي الذي تشير إليه الصورة الشعرية ut pictura يثبت أنه شديد التعقيد؛ فهو بسيط بساطة الأفكار الرئيسية التي قد تكون خلفها، ومن علامات هذا التعقيد ذلك التصميم المفرط والمثير للفضول على العمل في معالجة عنوان هوارس الوجيز، وكما ذكر منظرو عصر النهضة فإن المرحلة الحاسمة تتمثل

فيما أفرزته إساءة التفسير الواضحة أو سوء الفهم الإبداعي، وقد جند سوء الفهم هذا الترقيم الخاطئ لنص هوارس والذي ربط الفعل erit أى "سيكون" بالجملة الأولى ut pictura poesis، بدلا من الفاعل الحقيقي للجملة الرئيسية، فبدلا من تعليق هوارس الدقيق القائل " سوف يحدث أحيانا" الذى يؤدي إلى فهم العمل بشكل أفضل، سواء أكان شعرا أو تصويرا، قريبا من النقد العام مرة وبعيدا عنه مرة أخرى ut pictura (poesis erit): سوف يكون دائما، وعلى وجه الخصوص فى الشعر كما فى التصوير. لكن حتى مع السماح بسوء الترقيم يمكن أن تعنى عبارة هوارس ما جعلها ككتاب عصر النهضة تعنى عندما حرفوها عن سياقها الصحيح، وبعيدا عما قد يكون هوارس يقصده أولا يقصده وفق ما كان عصر النهضة يريده من النص: مرجعا لنظرية عالمية للشعر والفن تقوم على القيم والأهداف الغريبة على أى شئ قد يكون الشاعر الأوغسطى أدركه بنفسه.

لكن ثمة إشارة أخرى كاشفة عن أن القوى شديدة التحديد التى تشكل علم جمال الصورة الشعرية ut pictura تكمن فى حقيقة أن المبدأ فى واقع الأمر علاقته بالرسم أقل من علاقته بالمثال البلاغى الأسمى للشعر والأهداف والاهتمامات التى كان الشعر أصدق تعبيراً عنها، وذلك على الرغم من أنها تكمن فى تفصيل مثال الرسم على الشعر.

إن النزعة الأدبية الأساسية للتراث مدونة بالفعل فى مصادره المباشرة فى توقيير الإنسانين المبكرين للماضى القديم والطرائق المستخدمة لاستعادة تراث اللغات والأدب الكلاسيكية، وكما يشير مايكل باكسندول Michael Baxandall؛ فإن المبدأ ينشأ فى بداية الأمر كثمرة لممارسة شكلية كبيرة: نتاج عارض تقريبا للمحاكاة الساخرة لغويا والحرفية أدبيا للمقارنات والـ ekphrases لتى تجدها فى كتابات أرسطو وهوارس وشيشرون وكوينتيليان أو فى النصوص التى تم جمعها فى الكتاب التمهيدى للغة اليونانية الكلاسيكية والمختارات الكلاسيكية بهدف دراسة محتواها النقدى الحقيقى

أكثر من تمكين المقلدين من إتقان الأمور المعقدة فى النثر الكلاسي^(١). وعند هذا المستوى تظهر الصورة الشعرية *ut pictura* كسهم أساسى؛ لأنها وجدت فى الآداب القديمة أخذت كموضوع ثابت فى لغة الخطابة، فقد قدمت موضوعاً ثرياً فى فرص نقله للتراكيب البلاغية التركيبية للمقارنة والمقابلة والتشبيه والتضاد والعناصر الأساسية لفترات شيشرون المعقدة. ولقد أحيا التقليد الرسمى القح للنصوص الكلاسيكية سواء فى إعادة بناء النص الأصيل أو المحاكاة الإنسانية (أحيا) الآثار والمذاقات والاستعارات التى استخدمها الكتاب الأقدمون لتحليل الأعمال الأدبية المرئية والقياسات التمثيلية، التى شجعتهم هذه الاستعارات على رسمها.

يتجلى انتشار هذا النموذج البلاغى، كما يشير باكساندول Baxandall فى درجات نظرية الفن الإنسانى نفسها^(٢). وهكذا فإلى جانب الدليل على قيمة الـ *enargeia* نجد أن القيمة المستمدة من القوة المقنعة المتصلة بشكل الوصف الواضح للمشهد *hypotyposis* فى البلاغة الجدلية أو الفكرية لشيشرون وكونتليان توجد بينة على ما يعد الاكتشاف الرئيسى لألبرتى Alberti ألا وهو الإنشاء *composition*، حتى ربما أكثر من الهندسة الإسقاطية لنقطة ما أو منظور خطى مباشر، وهو مبدأ يعين فى تحليل الفنون المرئية وتفسيرها حتى يومنا هذا. وإنشاء ألبرتى Alberti مأخوذ مباشرة من تحليل أعمال شيشرون Cicero باعتبارها العملية التى يستطيع الإدراك الأساسى للرسم أو الإبداع المحفز أن يحدد عن طريقها اختيار الـ *istoria* أو الحكاية التى يرغب الرسام فى تصويرها وطريقة تصويره لها. ومثلما تتكون الجملة المركبة من عبارات، تتكون بدورها من شبه جمل، تتكون هى الأخرى من كلمات تشكل أداة الخطابة، فإن الحكاية المصورة أو المرسومة تتكون من "أجساد" (تعتبر عن الفاعلين الدراميين) يتكونون بدورهم من "أعضاء" (أى أعضاء أجسام هؤلاء الفاعلين أو الممثلين) والتى تتشكل من (أسطح مستوية) أو رقع الألوان التى تكون المادة التى يعمل بها الرسامون. إضافة إلى ذلك فإن الرسم يمكن تحليله إلى ثلاثة

"عناصر" على غرار العناصر الثلاثة التقليدية للبلاغة: *inventio* أى حركة المفهوم واستخدام المواد، والـ *dispositio* أى التحديد والترتيب المؤثر، والـ *elocutio* أى إيجاد أكثر العبارات تأثيرًا حتى تعطى العمل برمته تعبيرًا شفهيًا مفصلاً. وهكذا ففي نسخة ألبرتى *Alberti* التى أحدثها الـ *composicione*، وهى عملية تتداخل مع لحظة الإدراك ولحظة الترتيب، والإبداع المثير الذى يؤدي أولاً إلى الحصر الذى يخرج من خلاله التعبير الرسمى، وبعد ذلك إلى *receptione di lumi* أى اللعب بالألوان وانعكاساتها، والفتاح والغامق اللذان يوصف بهما الأشخاص والأشياء فى لحظة الحصر كى تكتسب سمات مادية حية ومعبرة. وفى نسخة تالية تعود إلى زمن دولسى *Dolce* فإن استخدام المواد *inventione* قد أدى إلى ظهور ما يعرف باسم الـ "*disegno*" أى "البيت" التعريفى أو "التصميم" الذى يصل إلى الكمال من خلال الـ *colorito*، أى اللون والضوء المعبران اللذان يجعلان العمل ينبض بالحياة.

لكن أوضح علامة على المغزى الأدبى الأساسى للصورة الشعرية *ut pictura* وكذا المعالجة المثالية للشعر التى تتم بواسطة الصورة الشعرية *ut picture* هى فى إطاره، ومن الأهمية بمكان أن نأخذ فى الحسبان أثناء أى محاولة لتقييم أهمية الصورة الشعرية *ut pictura* أن النظرية قد أوجت بممارسة سارت فى الطريق المعاكس عند توجيه الشعراء لتقليد الرسامين، "فالرسم مثل الشعر" يتضمن العكس فى نهاية الأمر، و"الشعر مثل الرسم"، ونحن مدينون لهذا العكس بأهم ملامح الجمال فى الصورة الشعرية *ut pictura* وأبعدها مدى.

إن أول وأوضح هذه الملامح التى يشهد عليها إصرار ألبرتى *Alberti* على التاريخ *istoria* باعتبارها "أعظم أعمال الرسام" هى الإجماع الذى عد به "أرفع" أشكال الرسم رسماً تاريخياً" مخصصاً للحكايات المصورة المستمدة من الكتب المقدسة والرسائل والأساطير الكلاسيكية والشعر الملحمى الحديث؛ كما أن تلك القصص لم يتم اختيارها فى المقام الأول لقيمتها المرئية الحقيقية بل لخصائصها

"الأخلاقية" مثل: الشخصية المثالية التي تتسم بالفضائل البطولية، فمهمة الرسام أن يترجم الفضائل إلى أشكال، مرئية مقنعة. فبينما ينجذب نحو الموضوعات التي تضم اهتمامات مرئية في محاولة لإيجاد أو "ابتداع" أبلغ وأخلص تأثير مرئي، ويبقى الهدف الأسمى هو تذكير المشاهدين بالفضائل المثالية التي يسجلها التاريخ مثل الأعمال العظيمة والنبيلة التي توضح الفضائل الإنسانية البارزة، والتي يعنى الفن بتعليمها عن طريق إضفاء مسحة من الحضور والسحر عليها تجعلها تقنعنا بتقليدها في حياتنا الخاصة. وعلى الرغم من أن الرسم قد أصبح نموذجاً بسبب قوة حضوره الدراماتيكي المقنع وواقعيته التي يحسدها عليها الشعراء، فإن غاية هذه الواقعية المقنعة بقيت شعرية أساساً. وعلى العكس من ذلك، فإن الشعر قد اعتبر شكلاً من أشكال الرسم وأفضل الشعراء (هوميروس وفيرجيل ودانتى وأريوستو Ariosto وناسو Tasso وشكسبير) يوصفون عادة بأنهم أفضل المصورين كذلك، ذلك النوع من التصوير الذى كان فى أذهان الكتاب قد تم تحديدها تحديداً ضيقاً وفق أهداف الصنعة الشعرية. وهذا ما جعل سيدنى ذلك المثال البروتستانتي الشغوف "بالحب الأعلى" للتمثيل المرئى يزعم أن الشعر فى جوهره هو "فن التقليد والمحاكاة" وهو ما أسماه أرسطو mimesis، أى تمثيل وتزييف وتشخيص صورة متكلمة^(١) مع عدم ذكر كلمة "رسم"، كما أن هذا يفسر كيف أكد بايلز Piles، الذى يعد واحداً من أهم وأذكى المؤيدين لطبيعة الفن المرئى وقدراته الذاتية (أكد) ليس فقط أن الهدف الرئيسى للشاعر هو محاكاة عادات الناس وأفعالهم: فالرسم له الهدف نفسه،^(٢) لكن التصرف أو التصميم المتبع لتحقيق هذا الهدف يتفق مع المعايير الرسمية المستمدة من الشعر المسرحى وليس الخصائص الأصلية للرسم نفسه، والتي تطالب الرسامين بالنظر إلى المشاهد "كخشبة مسرح يتحرك فوقها الأشخاص وهم يؤدون أدوارهم".^(٣) ويصبح disegno الرسم النظير المرئى المباشر لوقائع الحدث والمكان وتشهد على ذلك الممارسات الكلاسيكية الجديدة ليوسان Poussin ولو برون Le Brun التي أبدعت ما

يسميه نورمان برايزون Norman Bryson النصوص المقروءة الملزمة بنظام العرض السردى المعبر.^(٧)

ومن نتائج المعالجة المثالية للشعر التي خضع لها هذا الرسم نظام القواعد الأسلوبية والإجراءات المعترف بها التي كانت على خلاف شديد مع البلاغة التصويرية المساندة، وخاصة الزعم بأن أوجه الشبه بين الشعر والفن الشيق هو جهدهم المشترك لتقديم ما يسميه سيدنى Sidney "الصورة التامة" لك "حقيقة الخاصة للأشياء".^(٨) والصورة تعد تامة بقدر "صدق تعبيرها"، وهكذا فالحافز الرئيسى للربعة فى إعادة كتابة الشعر فى صورة لوحات، وإعادة إنتاج التأثيرات التي وضعتها الأساليب الجديدة للواقعية التصويرية تحت تصرف الرسامين فى صورة شفوية قد أنت من الفكرة العامة القائلة بأن كلا من الفنين الشفوي والمرئي يعدان "محاكاة للطبيعة" وهى فكرة تتصل بالتركيز الإنسانى على التجربة الإنسانية وشكلها اللذين يعكسهما ظهور الإنسان الفتروى Vitruvian Man كإجراء حاسم لجميع الأشياء. لكن من الملاحظ أن المثال المعمارى أساساً المتبع هنا يشكل من جديد الطبيعة التي يزعم أنه يحاكيها. وعندما يتنى جورجيو فاسارى Giorgio Vasari الذى يعد نموذجاً لتاريخ الفن الحديث مثلما يعد ألبرتى نموذجاً للنقد الفنى، على جيوتو Giotto لكونه أول فنان بعد العصر الكلاسيكى يرسم محاكاة الطبيعة، وهذا الثناء يجب أن يوضع بجانب ما يقدمه فاسارى فى الفصول الأولى لكتابه Vite (١٥٦٨)^(٩) كرابطة واضحة بين الواقعية القوطية Giottoesque وترشيد المساحة المعمارية، التي تفرض نظاماً سليماً على الفوضى البربرية وانعدام الرؤية أو الخطة الموحدة التي كانت تميز المباني قبل القرن الخامس عشر. وليس الهدف حينئذ هو ببساطة رسم الأشياء كما هى، بل وفقاً للطريقة التي يعيد بها المعماريون صياغة العالم الاجتماعى والطبيعى لعصر النهضة فى إيطاليا لتصويرها كما يجب أن تكون: الواقعية التي أوعزت باتباع النموذج

التصويرى ليصبح أداة بلاغية مصممة لإدراج الموافقة على مثال بعيد كل البعد عن التجربة العادية التى يبدو أن التصوير يحاول محاكاتها.

إن الازدواجية الغريبة للمنظور والمحتوى الذى يوحى به هذا الأمر تسجلها التعبيرات الغامضة التى تشكل فكرة "محاكاة الطبيعة" نفسها، كما أن الكلمتين "محاكاة"، و"الطبيعة" تتطويان على التباس كاشف، فعندما يقال إن الشعراء والرسامين "يقلدون الطبيعة" فالمقصود أولاً وآخر هى الطبيعة التى يتم تصويرها فى الشعر والفن العظيمين، وكما يذكر بايلز Piles فى مقاله Portrait of the ideal artist التى قدم بها لمجموعة سير حياة الكتاب الحقيقين، فإن الأمر ليس أن نتعلم كيف نحاكى الطبيعة بشكل مباشرة، بل البدء بتقليد الطبيعة تقليدًا انتقائيًا و"تنقيحًا" فى أسمى أعمال الماضى.^(١٠) ويقدم عصر النهضة للجميع المحاكاة على أنها نوع من الاستساخ الخداعى الذى تمثله حكاية عناقيد زيوكسيس Zeuxis، كما لا يكف عن تجربة القصة الأسطورية الموازية التى تتحدث عن كيفية تقدم الإغريق عندما كلفوا برسم صورة هيلين، فقد واجهوا ليس فقط برسم صورة أجمل امرأة فى الوجود، بل صورة تمثل الجمال النسائى نفسه، ولم يختر زيوكسيس (كما توحى قصة العناقيد) أجمل امرأة فى الوجود، بل عددًا من النساء المختلفات، واختار أجمل صفة فى كل واحدة منهن (كعينين هذه وحلق تلك، وأنف هذه وقد تلك)؛ لى تكون هذه الأجزاء أقرب مثال إلى جمال هيلين الذى يصعب محاكاته. وبالنسبة لعمل كهذا الذى هو نتاج الفن وليس الطبيعة يمكن اعتبار ذلك الإرث من الإبداع الفنى نموذجًا يحتذى.

والأمر المثير للجدل فى محاكاة الطبيعة هو أن عالم التجربة العملية لم يكن متاحًا للاستكشاف والتمثيل للنشطين فى القرن السابع عشر حيث نظريات العلم البيكونية (نسبة لفرنسيس بيكون) وفن "الوصف" فى العصر الذهبى فى هولندا. وسواء أنظرنا إلى سكاليجر Scaliger أو دولسي Dolce من المنظور الأرسطوطاليسى كـ"شكل" مستمد أو مستنتج من الملاحظة العلمية (مع عدم إمكانية

أختراله إلى هذا الحد) أو ينظر إليهما، مثلما نظر إلى لامازو Lamazzo، بطريقة لافتة للنظر شديدة التأثير، كفكرة أفلاطونية تستمد منها التجربة العملية في النهاية، "الطبيعة" التي يحاكيها الشعراء هي في نهاية الأمر نتاج الإبداع الخيالي، وهي شيء تم اكتشافه على الفور وتم خلقه بعيداً عن التجربة الطبيعية بل وتحدياً لها. من أجل ذلك، ففي القرن السابع عشر في فرنسا نجد أن مفهوم الأكاديمية الكلاسيكية الجديدة عن الطبيعة الجديدة la belle nature كمضاد للطبيعة نفسها، أو إصرار بايلز Piles الجازم على أن الرسام العظيم ينأى بنفسه عما يسميه "فقر الطبيعة العادية" (222 Abrégé)؛ لكي يحاكيها، ليس فيما أنتجته بصفة خاصة، والذي يعد (معيباً) دائماً، ولكن من حيث "المبدأ" أو "النية" (2-21)، فعلى مستوى "بنيتها" فقط ك natura naturans وليس natura naturata، حتى يمكن بأن الطبيعة "كاملة" ومن ثم فهي تستحق المحاكاة والتقليد. علاوة على ذلك، وكما ذكرنا لى Lee (نقلاً عن إرفنج باييت Irving Babbitt) فإن الهم الحقيقي للصورة الشعرية ut pictura لم يكن أبداً الطبيعة المادية أو الخارجية، بل الطبيعة الإنسانية وليست الطبيعة الإنسانية كما هي، بل كما يذكر أرسطو، كما ينبغي أن تكون "سامية... فوق كل ما هو محلى أو عارض، مطهرة من كل ما هو غريب أو غير مألوف، حتى تكون في أسمى معانيها."^(١١) إن الأمر غير المؤكد في الصورة الشعرية ut pictura في نهاية الأمر كان النهوض، ومع تقدم الفترة الحديثة نحو أوجها (أو نهايتها) في مطلع الفترة الحديثة نفسها، ومع نهاية القرن الثامن عشر تجلى دفاع بعض أشكال المثالية الشعرية في قيم "اللياقة والذوق" و"التعبير النبيل" و"القاعدة الفنية" السائدة التي تحكم ليس فقط الواقعية التصويرية، بل الشهوات الأدنى التي ظل الرسم معروفاً بها طوال فترة عصر النهضة، وفي فترة ما بعد post-Tridentine في جنوب أوروبا كما في فترة عصر الإصلاح في شمال القارة. لماذا إذن انتهت الصورة الشعرية ut pictura في ذلك الوقت؟ فمع نهاية القرن الثامن عشر ترسخت الواقعية غير الشرعية المتصلة

بظهور الرواية، ومن ثم فإن المثالية التي حملتها الصورة الشعرية ut pictura قد بدلت مكانها وتحولت نحو ليسنج Lessing وكانت Kant والكتاب الرومانسيين Romantics لتمثل العالم غير المرئي وكل ما هو سام وعظيم.

الهوامش

- 1- Rensselaer Lee, *'Ut pictura poesis': the humanist theory of painting* (New York: Norton, 1967), pp. 9-23.
- 2- Michael Baxandall, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450* (Oxford: Clarendon Press, 1971), see ch. 1.
- 3- *Ibid.*, pp. 121-39.
- 4- Sir Philip Sidney, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd (Manchester: Manchester University Press; New York: Barnes and Noble, 1973), p. 101.
- 5- Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (Paris: J. Estienne, 1708), p. 452.
- 6- Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres* (Paris: F. Muguet, 1699), p. 43.
- 7- Norman Bryson, *Word and image: French painting of the Ancien Regime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), pp. 29-57.
- 8- Sidney, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd, p. 107.
- 9- See the edition of M. Sonino, K. Clark, and Gaston du C. de Vere, 3 vols. (New York: Abrams, 1979).

(١٧)

مفاهيم الأسلوب

بقلم: ديبورا شوجار

قبل أواخر القرن السابع عشر تطورت لغة النقد في إطار التراث البلاغي، وعلى هذا تركزت مناقشات الأسلوب في عصر النهضة على النثر، وهو تركيز يعكس الأولوية الثقافية للمعرفة الإنسانية على الشعر المكتوب باللغة الدارجة خلال تلك الفترة،^(١) وقد حدثت أشمل وأهم تلك المناقشات في البلاغة اللاتينية الجديدة العظيمة على الرغم من أن هذه المناقشات تركزت على البلاغة الدارجة والشعر ونظرية الموسيقى والنقد الفني. ولأن المفاهيم الأسلوبية نشأت وتطورت في إطار الثقافة الأوروبية للمذهب الإنساني اللاتيني الجديد فمن الممكن أن نرسم صورة عامة لعلم الأسلوب في عصر النهضة؛ لكن لأن الوظائف الثقافية والسياسية لهذه الفئات البلاغية تنتقل من دولة إلى أخرى، فإن تلك النظرة العامة تكملها بعض الأطر القومية، وسوف يعرض هذا الفصل الاتجاهات السائدة في علم الأسلوب خلال فترة عصر النهضة، كما يوضح كيف تعرضت الأيديولوجية المتباينة في كل من فرنسا وإنجلترا للنقد.

تتضمن عبارات عصر النهضة المتعلقة بالتحليل الأسلوبى أربع فئات كلها مستعارة من البلاغة الكلاسيكية؛ فالأسلوب يمكن وصفه من حيث (١) *genera dicendi* الأنواع الرومانية من الأسلوب البسيط والمتوسط والفخم (أو مثيلاتها اليونانية)^(٢) بالنماذج الكلاسيكية، فعلى سبيل المثال يمكن تسمية الأسلوب سينيكي *Senecan* أو

تاسيتي Tacitean أو شيشروني Ciceronian (٢)، وملامح الأسلوب وخصائصه، خاصة الخصائص البنائية للبلاغة في عصر النهضة، يقسم الأسلوب إلى: منمق وفضفاض وجاف ومسهب ومقتضب وموجه، (٣) والتمييز بين (الموجز) Attic و(المسهب) Asiatic والمتوسط Rhodian؛ وهذه الأنواع من الأسلوب ليست مقصورة على كاتب بعينه أو جامدة الأطر؛ إذ يمكننا أن نصف مؤلفاً مع أنه يستخدم أسلوباً متوسطاً Asiatic أو أسلوباً مقتضياً موجهاً Senecan، كما أن هذه الأنواع من الأسلوب ليست غير غامضة في بلاغة عصر النهضة. لكن في البلاغة الكلاسيكية على سبيل المثال يشمل الأسلوب الواضح البسيط أسلوب المحادثة غير الرسمي، ذلك النوع من الحديث الذي يميز الناس البسطاء، الحديث الذي يخلو من الصنعة الفنية، ويتسم بالبساطة المنطقية والعلمية، والكياسة اللبقة المصقولة، وقد تبنى هذا الأسلوب الواضح البسيط كل من مونتين Montaigne ومستريس كويكلي Mistress Quickly ودرayدن Dryden.

إن أهمية هذه الأنواع لا تكمن في دقة وصفها، فهي متداخلة لأن منظري عصر النهضة يستخدمون هذه المصطلحات لربط الخصائص الرسمية للحديث بالقضايا الثقافية الأكبر، وتستخدم بلاغة عصر النهضة أنواع الأسلوب للتعبير عن الدلالات السياسية والفلسفية والأيدلوجية للأنماط المعجمية أو الإعرابية، وتعود الدراسات الحديثة عن عصر النهضة إلى الاعتراف بأن المناقشات البلاغية في القرنين السادس عشر والسابع عشر مفعمة بالتكافؤ الأيدلوجي، وهي في حقيقة الأمر تشير إلى التوترات الفكرية والسياسية لعصر النهضة.

قدمت مقالات موريس كرول Morris Croll عن المنهج المضاد لنهج شيشرون في عصر النهضة، منذ طبعتها الأولى بين عامي ١٩١٤ و ١٩٢٩ حتى الثمانينات، نموذجاً لجميع الدراسات الأنجلو-أمريكية حول الأسلوب في عصر النهضة. (٣) إن ربط القدرة المؤثرة للنظرية البلاغية اللاتينية الجديدة بالإحساس القوي بالأصدا

الثقافية للأسلوب طور الأنموذج التاريخي لكرول، الذى كان أنيقاً واسع المعرفة يركز على المعارضة بين النماذج الأسلوبية لشيرون وما كان يسميه الأسلوب الصافى Attic.

ويرى كرول أن منهج شيرون الذى يلتزم بنموذج حازم وحيد كان يجسد المنهج الشكلى المحافظ فى عصر الاستقامة Orthodoxy^(٤)، وكان منهج شيرون الذى يؤكد على الكلمات دون المادة يشجع الأسلوب المنمق والشفهى الذى يتكون من الإيقاعات الموسيقية التى تميز تلك الفترة، والاستخدام السمعى المحكم للصور الصوتية المعقدة sophistic. ويرى كرول كذلك أن ذلك الأسلوب بلاغى فى جوهره لكونه مستساغاً للأذن والعواطف، وكذا اعتماده على الأمور المألوفة اقتصادياً، فبينما وضع بإحكام ليقنع المستمعين غير المتعلمين نجده لا يقدم شيئاً للشخص المفكر عن الحقيقة.^(٥)

افتتح بوليشيان Politian و إيرازموس Erasmus رد الفعل المناوئ لشيرون، لكن نموذجاً أسلوبياً بديلاً تام التطور ظهر فى الربع الأخير من القرن السادس عشر؛ فبين عام ١٥٦٧ وعام ١٥٩٠ وضع أستاذان أوروبيان كبيران هما: مارك أنطوان موريه Marc-Antoine Muret وجوستوس ليبسياس Justus Lipsius مفهوماً جديداً للأسلوب ذا جذور فلسفية أكثر منها بلاغية. وهذا الأسلوب الذى يرى كرول Croll أنه مطابق للأسلوب البسيط Attic يحل محل نماذج سيلفر لاتين Silver Latin بالنسبة لشيرون Cicero، والأهم من ذلك أنه يحل الصور البلاغية الفكرية، كالحكمة والطباق والتناقض والأقوال المأثورة، محل الصور البلاغية الصوتية، ويحل تراكيب إعرابية أقل إتقاناً محل وقفات شيرون الموسيقية.^(٦) وهذه التغييرات الشكلية تعكس بدورها فهماً للحديث يختلف اختلافاً جذرياً، فقد كان مناوئو نهج شيرون anti-Ciceronians يهدفون إلى وضوح التعبير أكثر من جمال الشكل؛ التعبيرات الموجزة والإخفاء والتشويه الذى شهدته محاولة عصر النهضة المتأخر؛ للاستحواذ على عمليات التفكير لنفس

الفرد الحر الذى يجب أن يكون الحكم النهائى على آراء جميع المذاهب والمدارس^(٧)، بيد أن ذلك النثر، فى الوقت الذى كان قريباً من الأسلوب البسيط من خلال نواياه الفلسفية، سعى نحو السمو الكنيب والحدة الروحية التى تميز فن الزخرفة المفرطة باروك Baroque. ويخلق هذا المزج بين هذه الأهداف التى يمكن أن تكون متناقضة أسلوباً ولكنها تتسم بالإيجاز التلميحى المفرط والالتواء المعبر القادر على التعبير عن التجارب السرية للعقول المتحمسة المنعزلة، وتحرر الفكر المعاصر من الوهم تحت وطأة النظم المطلقة، التى سادت فى القرن السابع عشر. وهكذا فإن تاريخ الأسلوب النثرى فى أواخر عصر النهضة يحكى قصة التحول من شكلية شيشرون التى، تنتمى إلى ثقافة شفوية شعائرية تقليدية إلى أسلوب قادر على التعبير عن البواعث الخلية والفردية والعقلانية التى تحدد الوعى الحديث.^(٨) وسارت معظم الدراسات خلال القسم الأكبر من القرن العشرين على نهج كرول Croll، فركزت على نشأة النثر الحديث^(٩)، وعلى الأسلوب البسيط المغاير لأسلوب شيشرون^(١٠)، وعلى التعارض بين البلاغة وبين الفلسفة^(١١)، وقد تركز الخلاف إلى حد كبير على ما إذا كان العلم والبروتستانتية Protestantism والمنطق الرامسى Ramism نسبة إلى راموس^(١٢)، والمذهب النفعى (أى مزج فيما بينها) قد لعب دوراً أكثر حسماً فى تطور النثر الحديث من علماء كرول المناهضين لشيشرون^(١٣)، فى الوقت الذى أعطى ريتشارد لانهام Richard Lanham المناقشة بعداً غير بناء عن طريق الدفاع عن الهزل الفنى للزخرفة البلاغية على نهج شيشرون مقابل الأسلوب البسيط الذى يعتمد على المفردات^(١٤).

إن أول مراجعة رئيسية لنموذج كرول يأتى مع كتاب مارك فومارولي Marc Fumaroli الجامع عن تاريخ البلاغة الفرنسية فى عصر النهضة المسمى L'âge de l'éloquence والصادر عام ١٩٨٠^(١٥)، ففى هذا الكتاب يهجر منهج سرد كرول الهيجلي للانتصار التدريجى للروح Geist الحديثة، بدلا من النظر إلى مناقشات عصر النهضة الأسلوبية من منظور التاريخ السياسى الفرنسى: الظهور الآتى للدولة

الأممية المركزية والكلاسيكية الفرنسية من الصراعات المؤسسية والأيدولوجية بين المحكمة والقضاة والكنسية في مرحلة ما بعد مجمع ترنت الكنس Trent^(١٥) وعلى عكس كرول يعترف فومارولى بالتغيير الكبير الذى يفصل بين النظرية البلاغية الكلاسيكية وبين النظرية البلاغية فى عصر النهضة: فقد كانت مجتمعات عصر النهضة تسير على النظام الملكى، وينقصها أى شىء مساو للمنتدى القديم أو المجلس القديم الذى كان مكاناً للخطابة العامة^(١٦)، وفيما عدا محاولة فاشلة جرت فى أثناء الأزمات السياسية التى حدثت فى التسعينيات من القرن السادس عشر لإحياء أسلوب شيشرون الرفيع، وهكذا أكدت البلاغة الفرنسية العلمانية النثر المكتوب ذا الأسلوب البسيط، الذى كانت النظم الملكية تتفاوض على السلطة عن طريقه^(١٧)، ولا تتعارض المناظرات الرئيسية فى بلاغة عصر النهضة الأسلوب البسيط الذى لا يتبع أسلوب شيشرون مع خطب شيشرون المنمقة الحماسية، بل ومع ما يسميه فومارولى أثينية شيشرون "أسلوب رسائل شيشرون المشهورة" وحواراته الفلسفية، أسلوب يتسم بالأناقة والوضوح والاحتشام أكثر منه بالحيل السمعية والعاطفية^(١٨) ويكمن لب فكرة فومارولى فى زعمه أن هذه البدائل الأسلوبية تعكس انقسامات اجتماعية سياسية أساسية فى ثقافة الصفوة الفرنسية.

تميز هذه الانقسامات كلا من معارضى أسلوب شيشرون ومؤيديه فى مجموعتين رئيسيتين، والنوع الأول من الاتجاه المعارض لأسلوب شيشرون، والذى يشبه أسلوب كرول Croll الأثينى Attic، يستعير من البلاغة الفخمة الأولى للتعبير عن الوعي المنفرد (للروح العظمية السوداوية المزاج *grande âme*)، التى تزدرى الأشياء الدقيقة المتقلقة والمجاملات الفارغة. وقد صاغ مفكرون أمثال لبسيوس Lipsius عند تركهم للأساليب الجوفاء للفصاحة المدنية أساليب قادرة على التعبير عن إحساسهم بالشخصية البطولية والجوهر التأملى - أساليب تتميز بالإيجاز والفطنة واستخدام الألفاظ والتراكيب المهجورة والتعريض والتناقض والاقتضاب الموحى^(١٩)،

وتعمقت جذور هذا الاتجاه المضاد لنهج شيشرون anti-Ciceronianism في إسبانيا أكثر منها في فرنسا؛ حيث سادت مدرسة أخرى مضادة للنهج نفسه، خاصة بين ما يسمى (أرسنقراطية الأرواب) aristocratie de Robe، وهى طبقة من صفوة القضاة والمحامين والأسانذة الإنسانيين. وهذا الاتجاه الجليل المضاد لنهج شيشرون يتخلّى عن وضوح التعبير والزخرفة، ولكنه موضوعيًا مجردًا لدرجة كبيرة فهو يعتمد على " بلاغة الأقوال الاستشهادية" دمج المواد غير المترجمة الكلاسيكية والمتعلقة بآباء الكنسية؛ لتوصيل الإحساس بوحدة الحقيقة، والتزامها بالحجة السرمديّة للحكمة القديمة، المذهب الفنى البدائى ذى النزعة الإنسانية. وقد استعار مونتني Montaigne أسلوبه من بلاغة الأقوال الاستشهادية مع إعادة صياغتها فى قالب ذاتى شكلى فى الوقت نفسه.^(٢٠)

تبدو بلاغة الأقوال الاستشهادية غريبة بالنسبة للعالم الآداب respublica litterarum الأوروبية الشمالية، وهى نموذج أسلوبى مختلف اختلافاً جذرياً تم تطويره فى إيطاليا فى القرن السادس عشر، وهذا النموذج يقوم على كتابات شيشرون غير الخطابية وله صلة بالبلاط والمذهب الإنسانى معاً، وأول نوع من أثينية شيشرون يصبح أسلوباً معيارياً للبلاط الإيطالى، مهيباً عذباً، وبسيطاً فى الوقت نفسه، وهو يفصح عن روح المثابرة والاجتهاد لدى رجالات البلاط فى مملكة قشتالة Castiglione^(٢١) لكن نهجاً شيشرونياً أكثر فلسفة وعمقاً ظهر جنباً إلى جنب مع هذا النموذج الذى ينتمى إلى البلاط الملكى، وهكذا تظهر فى بيمو Bembo أفلاطونية فنية مفعمة بالمذهب الطبيعى الموجود فى بادوا لتضيف إليه جمال الأسلوب ونقائه - جمالا علمانياً يفصل ضمناً بين الصنعة الجميلة وبين الالتزامات الأخلاقية والروحية. ويعارض إتيين دوليه Étienne Dolet، أحد كتّاب القرن السادس عشر الفرنسيين القلائل الذين نهجوا نهج شيشرون الأورثوذكسية الكلاسيكية والمسيحية القائلة بأن الخطيب الجيد لا ينبغى بالضرورة أن يكون رجلاً صالحاً، بل يكفى أن يكون

شخصاً يستطيع التكلم بشكل منمق عذب،^(٢٢) وهكذا يرفض كل من بمبو Bembo ودوليه Dolet أى فكرة للفردية أو التعبيرية، إذا الفصاحة تسعى لتحقيق الجمال، وليس إظهار الشخصية^(٢٣). أما نهج ميلانكتون Melanchthon الشيشروني البروتستانتى فهو أقل أفلاطونية، فشيشرون بالنسبة له نموذج للنثر الفلسفى الواضح الذى ينتج جماله عن التطويع التام للشكل كى يقوم بوظيفته،^(٢٤) لكن كلا من الشيشرونين الإيطاليين والشماليين أكدوا فضائل الأسلوب البسيط المكتوب بالنسبة للطبيعة والعقل والجمال والوضوح، فقد دافعوا عن نهج شيشرونى أثينى وليس خطابياً.^(٢٥)

يدمج مؤلف سكاليجر Scaliger الفيرجيلي Virgilian المسمى Poetices libri septem (١٥٦١) نهج شيشرون الإنسانى مع النهج الفنى الأوغسطى Augustan، الذى يعد النهج الفنى مطابقاً لنمو حضارة تامة التطور، ومن ثم لا يطابق البساطة الأصلية للكتابات القديمة الهومرية Homeric أو الجمهورية. إن الفن الكلاسى - الصحيح والمعناد والمصقول - يصبح نتاجاً لثقافة البلاط المركزية،^(٢٦) وفى القرن السابع عشر يصبح هذا النهج الشيشرونى الأوغسطى أساساً للكلاسية الفرنسية، وفى عهد لويس الرابع عشر تجتمع الشيشرونية البلاطية والشيشرونية الإنسانية لتمكننا أسلوباً ملكياً جديداً يجسد الاتحاد الذى تحدث عنه ريشوليو Richelieu بين أرسنقراطيتى السيف والقلم؛ لتكونا صفوة واحدة تعتمد على التاج. ويشكل هذا الأسلوب المصقول القديم، الطبيعى الوقور انتصاراً "للأدب المهذب" المكتوب باللغة الدارجة والفن الملكى على أسلوب الجزويت الفرنسيين المتكفل المتأنق وبلاغة النصوص الغالية، التى تتسم بالصرامة وسعة المعرفة - انتصاراً لثقافة البلاط العلمانية على عالمية مجمع ترنت وعلى عوالم الآداب السابق ذكرهما وأيضاً على أدب الأناقة القح وعلى الأدب المقدس respublica litterarum، والأدب الجميل bonae litterae. وهكذا فإن دراسة فومارولى Fumaroli التى تغطى الفترة الزمنية

نفسها التي يغطيها كروول تعكس نتائجها، على الأقل في فرنسا، فيتحرك الشعر والبلاغة نحو نهج شيشرون، على الرغم من أن هذا التعبير يستخدمه فومارولي بمعنى مختلف عن كروول.

كان الشكل الوحيد من أشكال الخطابة الشهيرة في عصر النهضة هو الخطابة الكنسية، وإذا ما قام كل من شيشرون Cicero وديموثينز Demosthenes من الأموات، كما يقول راموس Ramus فإنهما سيصبحان واعظين preachers^(٢٧)، ولقد أطلقت الصراعات الدينية التي وقعت في فترة ما بعد الإصلاح post-Reformation شرارة الاهتمام غير المسبوق ببلاغة الكتاب المقدس والخطابة الدينية، كما أفرز القرن السادس عشر ما يقرب من سبعين من البلغاء الدينيين، وأفرز القرن السابع عشر قرابة المائة. وتُعطي البلاغة الإنجليزية الدارجة صورة مضللة عن نظرية الوعظ في عصر النهضة، ولأنهم كانوا طهرين في أغلب الأحيان فقد ساروا على نهج كتب الوعظ في العصور الوسطى التي تتسم بعدم الثقة في الفن المتكلف.^(٢٨) أما البلاغة اللاتينية الجديدة واسعة العلم، الكاثوليكية والبروتستانتية، فهي أقل تشددًا، فهذه النصوص التي تبدأ بالـ Ecclesiastes التي كتبها إيرازموس Erasmus (١٥٣٥) تعتمد على جميع مصادر النظرية الكلاسيكية؛ لتكتشف الأشكال اللغوية القادرة على التعبير عن عظمة الله وتصوير الأمانى الروحية، ومن ثم فهم يضعون الوعظ عمومًا (وفصاحة الكتاب المقدس) في الـ genus grande - أي أسلوب الخطابة الحماسية في الموضوعات الأكثر جدية وأهمية. لكنهم لا يحذون أسلوب شيشرون الرفيع، بل إن العاملين اللذين يعتمد عليهما تطور الأسلوب المسيحي الرفيع أواخر عصر النهضة هما استيعاب النظرية البلاغية الإغريقية، خاصة أعمال ديمتريوس Demetrius وهرموجينس Hermogenes ولونجينوس Longinus^(٢٩)، ثم كان ما يسمى (تنظير) البلاغة - أي محاولة بناء علم الجمال الديني على أسس معرفية ونفسية ولاهوتية.^(٣٠) وهذه البلاغة التي تأثرت تأثرًا كبيرًا بالمصادر الإغريقية تصف

الأسلوب الدين الرفيع أنه مفعم بالمواعظ الصوفية، والغموض الروحي، والتمجيد الجليل. وبعض الكتابات البلاغية الأخرى تجمع بين النظرية البلاغية الرومانية وسيكولوجية أوغسطين Augustine التي تتحدث عن الإرادة ونظرية المعرفة لدى أرسطو لخلق أسلوب مثالي يتسم بالوضوح المسرحي وقوة التعبير.^(٢١)

كثيرًا ما كانت النتيجة شيئًا غير كلاسي (أو على الأقل لا تنتمي للكلاسية الجديدة)؛ ففي Clavis Scripturae Sacrae يركز مايتاس فالكويوس إليركوس Matthias Flacius Illyricus^(٢٢) على الغموض الخصب والاختلاف الشديد وكثرة الصور البيانية والمسرحية البليغة والعبارات الغامضة من بلاغة الكتاب المقدس (التي يجدها في *genus grande*) وهذا الـ Clavis، الذي يعتمد بقوة على ديمتريوس Demetrius وهيرموجينز Hermogenes يعارض نهج شيشرون بشكل واضح، فهو يؤكد الإيجاز بدلا من الإطناب والوفرة copial والإيحاء القوى على الوضوح، والاختلاف على التواتر، والغيبى على الطبيعي.

لكن دراسة فالكويوس Flacius الضخمة تتقدم قليلا على تحول موريه Muret ولبسينوس Lipsius إلى النهج المضاد لنهج شيشرون، ويشير هذا الظهور المتزامن تقريبًا للنهج المضاد لنهج شيشرون الكتابي الرواقى الجديد إلى الصلة القوية غير الملحوظة بين "الحداثة" البلاغية وما أسمته باربارا ليولسكي Barbara Lewalski بالشعر البروتستانتي.^(٢٣) وتنعكس أوجه الشبه بين النهجين الديني والعلماني المضادين لنهج شيشرون التأثير السائد للاتجاه الديني القديم المتأخر- سواء أكان رواقياً أو أفلاطونياً جديداً أو مسيحياً - على الأشكال الثقافية في عصر النهضة، وهو الاتحاد الروحي نفسه الذي يسيطر على البلاغة القديمة المتأخرة. وهذا التسلسل يفسر النزعة الدينية أساساً لكثير من الكتاب الإنجليز المعارضين لنهج شيشرون (خاصة أندروز Andrewes ودون Donne وبراون Browne) وكذا التركيز الكبير في القرن السابع عشر على الغايات الفعالة و/ أو التعبيرية للغة على أهدافها المعرفية أو

الفنية - وهو تركيز يميز النظرية البلاغية الرواقية والأوغسطية معاً.^(٢٤) إن التداخل المعقد للاتجاهات العقلانية أو الصوفية في النظرية البلاغية المضادة لنهج شيشرون قد يوضح الاندماج الغريب للواقعية الـ Tacitean والإخلاص الكاثوليكي لدى كُتّاب مثل: مور More ولبسيوس Lipsius وموريه Muret، أو الخلط غير المألوف بين الليبرالية والروحانية الذي نجده لدى ناش Nashe ودون Donne وتشابمان Chapman وجريفييل Greville وبيرتون Burton و إيرازموس Erasmus. ويسجل التراث البلاغي ويوضح التفسير غير المألوف للبواعث الدينية والعلمانية التي تميز الثقافة الحديثة المبكرة.

على مدار القرن السابع عشر كانت الاتجاهات الأسلوبية الإنجليزية تتبع المسار نفسه الذي يتبعه فومارولي Fumaroli فيما يتعلق بالنثر الفرنسي، ويسجل كتاب The Senecan amble، الذي كتبه جورج ويليامسون George Williamson، ظهور الأساليب المضادة لنهج شيشرون في عهد أسرة ستيورات الملكية Stuarts واختفاءها التدريجي على يد أسلوب شيشرون البسيط "المهذب" خلال النصف الثاني من القرن. ونتج التطور الموازي لعلم الأسلوب الإنجليزي والأوروبي، على الأقل جزئياً، من انتشار استخدام البلاغة الأوروبية في المدارس الإنجليزية؛ ففي كتب المدارس الابتدائية مثل Index Rhetoricus، الذي كتبه توماس فارنابي Farnaby Thomas (١٦٢٥) يعتمد على ألسنت Alsted وكوسين Caussin وشتراوس Chytraeus، و إيرازموس Erasmus، وهيريروس Hyperius، وككرمان Keckermann، وسواريز Soarez، وسترباي D'Estrebay، وشنورم Sturm، وتريزوند Trebizond، وفوسيوس Vossius، وكذا مجموعة كبيرة من فطاحل الكُتّاب الكلاسيين. وكثيراً ما قرر الأساتذة في أكسفورد وكمبريدج مؤلف كوسين Caussin المسمى De eloquentia sacra et humana ومؤلف فوسيوس Vossius المسمى

Commentariorum rhetororum ومؤلف ككرمان Keckermann المسمى Systema rhetoricae لطلابهم، وجميعها تدور حول القضايا البلاغية.^(٢٥)

بيد أنه فيما عدا مؤلف توماس ولسون Thomas Wilson المسمى Arte of rhetorique لم ينتج الإنجليز أنفسهم شيئاً يقارن بهذه الكتب الأوروبية واسعة المعرفة، لأن إنجلترا كان ينقصها الصحافة العلمية التي ترغب في نشر المجلات اللاتينية التي يبلغ حجمها حجم دليل الهاتف في مدينة كبرى، ولأن كثيرين من كتّاب البلاغة الإنجليز، بعد راموس Ramus، يحصرّون البلاغة elocutio في عداد المجازات والبرامج، مع إغفال الأسلوب في نفسه.

بيد أن ثمة أدلة كثيرة، وإن كانت متناثرة، على أن الإنجليز في بداية العصر الحديث كانوا يفهمون الأسلوب كشكل ذي دلالة سياسية - تلك المقدمة المنطقية الأساسية للبلاغة الكلاسيكية والأوروبية معاً. وهكذا يفسر مؤلف بوتتهام Puttenham البلاغى المسمى Arte of English poesie (١٥٨٩) والأسلوب الإيوانى فى أواخر القرن السادس عشر باعتباره يعكس ويمثل ممارسة السلطة والامتيازات، فى بلاط الملكة إليزابيث.^(٢٦) ويمكن تلمس مثالا آخر فى حديث تيودور سيتوارت - Tudor Stuart عن الأنماط البلاغية: " الشكل السائد أيام الملكة إليزابيث لافِت للأنظار مثل ملابسها: أسلوب الملك جيمس Regis ad exemplum كمثال يحتذى، الذى يميل كثيراً إلى المتعلمين وواسعى المعرفة كما (تلاحظ) فى أواخر أيام الملك جيمس حينما كان للملكة هيمنة وسيطرة كبرى على البلاط، كان الأسلوب الفرنسى لدى رجال البلاط هو السائد والدارج".^(٢٧)

و كان ينظر إلى النموذج الملكى Regis ad exemplum كواحد من طرائق فى هذه القضية البلاغية، وفى القرن السابق ظهرت سياسات أسلوبية جديدة فى مؤلف Arte of rhetorique، الذى كتبه ولسون Wilson والذي يؤيد الأسلوب المفرد الذى لا

ينتمى إلى نمط معين باعتباره لازمة لغوية للإدراك الذاتى الوطنى الإنجليزى: ألا نتكلم لأننا نريد أن يفهمنا الآخرون، أو لم يخلق اللسان لهذه الوظيفة، ألا وهى أن يعرف المرء ما يقصده الآخرون؟... ومن ثم، فإما أننا يجب أن نميز بين الإنجليزية، ونقول هذه لغة إنجليزية راقية وتلك إنجليزية ركيكة، أو أن نستبعد كل تلك البلاغة المتكلفة ونستخدم نمطاً واحداً من أنماط اللغة.^(٢٨)

إن هذا الشعور تجاه الأسلوب باعتباره تعبيراً عن الهوية الوطنية والطبقية يظهر فى أوساط غير متوقعة، مثل المناظرات التى جرت أواخر القرن السادس عشر حول النظم الإنجليزية، والتى تصف القياسات الكمية بلغة استبداد القانون الرومانى، مع ربط القوافى بتدريبات القانون العام "القوطى" لعادة ممعنة فى القدم؛ فكل من بلاغة سيدنى الأركادية الريفية البسيطة، والعبارات الحوشية "القوطية" لـ The Faerie Queene يبدو أنها تشير إلى دفاع امتياز أرسقراطى ضد تعديت الملكية المركزية التى كان أسلوبها الرسمى - أسلوب سيسيل وإليزابيث الإنسانى - مقتضياً بسيطاً جامعاً بشكل واضح جلى.^(٢٩)

وكما توضح هذه الأمثلة فإن قواعد الأسلوب ومجالاته، مثلها مثل نظائرها فى مثيلاتها الفرنسية، تشير إلى التوترات الاجتماعية والسياسية التى واكبت ظهور الدولة الأمة الحديثة، لكن حديث فومارولى عن سياسات الأسلوب فى فرنسا خلال عصر النهضة لا يمكن نقله ببساطة إلى السياق إنجليزى. وقد حال استمرار استخدام الفرنسية القانونية من قبل القانونيين الإنجليز دون تطور أسلوب قانونى عام، مقابل الأسلوب المضاد لأسلوب شيشرون والذى شجعه القضاء الغاليون. والحقيقة أن النهج الإنجليزى المضاد لنهج شيشرون كانت له علاقة بالبلاط فى غالب الأحوال أكثر منها بالعلم والثقافة، مثلما توحى مقارنة جوريف هول Joseph Hall لإيجاز سنكا Seneca بالصور الشخصية المصغرة. كذلك يشير تفضيل الملك جيمس للغة البسيطة، الأمينة، الطبيعية، اللانقة، النظيفة، الموجزة الجامعة المانعة

إلى الاختلافات الأساسية بين الأسلوب السياسي الإنجليزي ونظيره الأوروبي. ففي أوروبا الكاثوليكية كان النهج الشيشروني يتضمن أيديولوجية استبدادية واستقامة دينية،^(٤٠) ولم يكن لنهج شيشرون في إنجلترا أى وجود رسمى خارج قاعات الدراسة، ولم يكن لكل من هوكر Hooker وملتون Milton، هذين الكاتبين الإنجليزيين اللذين يتبعان نهج شيشرون أن يحصلوا على عضوية الأكاديمية الفرنسية أو يقبلا أيام ريشولieu Richelieu. بيد أن كثيرًا من الكتاب الإنجليز استعاروا من البلاغة الأوروبية عندما عبرت هذه النصوص القناة الإنجليزية، ولم تحتفظ بالضرورة بتكافؤاتها الأيديولوجية الأصلية. وهكذا كان ريتشارد هولندزورث Richard Holdsworth، الذى كان من ١٦٣٧ إلى ١٦٤٣ مديرًا لكلية إيمانويل، كمبردج التى كانت مؤسسة شديدة البيوريتانية - يقرر بلاغة كرسين Caussin الجزويتية على طلابه، وكان جوزيف هول Joseph Hall بمثابة سنكا الإنجليزي، مطرانًا ملكيًا، كما كان ميلتون فيرجيل إنجلترا، مستقلاً جمهوريًا.

وكما تشير هذه الأمثلة، لا تظهر نظريات الأسلوب الإنجليزية خلال عصر النهضة انقسامًا واضحًا رسميًا/ معارضًا، والحقيقة أن الصفة المميزة للممارسة البلاغية الإنجليزية خلال هذه الفترة ربما تكون غياب النموذج الأسلوبى الرسمى أو التقليدى. وهكذا تبدو العلاقة بين الأسلوب والأيديولوجية مؤقتة مرنة أكثر بكثير مما هى عليه فى أوروبا. وكان الكتاب الإنجليز الذين يشتركون فى الاهتمامات السياسية يتبعون نماذج بلاغية مختلفة اختلافًا بيئًا، فقد اتبع سبنسر Spenser، على سبيل المثال، الأسلوب الرومانسى القوطى الجديد، واتباع سيدنى البلاغة الأركادية، ويبين هايوود Haywood فى كتابه عن الملك هنرى الرابع على منوال كتابات المؤرخ الرومانى تاساكيوس Tacitus القيم البروتستانتية الأرستقراطية لـدائرة ليسيتير - إسكس Essex - Leicester. وعلى العكس من ذلك ربما يخدم الولاء الأسلوبى نفسه أيديولوجيات سياسية معارضة: وكان أحد الإصدارين اللذين طبعوا للكاتب لونغينيوس

Longinus بإنجلترا في القرن السابع عشر ملكيًا بينما كان الآخر كرومويليا (نسبة إلى كرومول)،^(٤١) وهكذا يقاوم Resist الفكر الأسلوبى والممارسة الأسلوبية في إنجلترا في عصر النهضة والتخطيط اللغوى. ويمكن تمييز تاريخ أسلوب تيودور / ستيوارت Tudor / Stuart كسلسلة من الحكايات الصغيرة التى تتبع المحاذاة المتأرجحة والتجريبية وغير المتوقعة غالبًا بين التجمعات الإنجليزية الاجتماعية السياسية وبين الأنماط الأسلوبية السائدة في أوروبا في عصر النهضة.

الهوامش

- 1- Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (Geneva: Droz, 1980), pp. 19-30.
- ٢- بينما اتجهت النظرية الشعرية في عصر النهضة إلى ربط الأسلوب بالطبقات الاجتماعية، فخصت الملوك بالأسلوب الأعلى، والعامة بالأسلوب الأدنى، فضل البلاغيون تحليل الأساليب من حيث وظائفها: فبعض الأساليب يصلح للتعليم، وبعضها الآخر للحث وتحريك المشاعر.
- 3- These essays were posthumously collected in *'Attic' and Baroque prose style: essays by* Morris Croll, ed. J. M. Patrick and R. O. Evans with J. M. Wallace (Princeton: Princeton University Press, 1966).
- 4- Croll, *'Attic' and Baroque*, pp. 110, 120.
- 5- *Ibid.*, pp. 54-6, 59-60.
- 6- *Ibid.*, pp. 18-21, 54, 87-9.
- 7- *Ibid.*, pp. 86, 181. 8 *Ibid.*, pp. 8-11, 62-4, 79, 95, 110, 194-5, 201.
- 9- Robert Adolph, *The rise of modern prose style* (Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1968); R. F. Jones, 'Science and English prose style in the third quarter of the seventeenth century', in *The seventeenth century: studies in the history of English thought and literature from Bacon to Pope* (Stanford: Stanford University Press, 1951), pp. 75-110; George Williamson, *The Senecan amble: prose form from Bacon to Collier* (Chicago: University of Chicago Press, 1951).
- 10- Wesley Trimpi, *Ben Jonson's poems: a study of the plain style* (Stanford: Stanford University Press, 1962); Williamson, *Senecan amble*.

- 11- Samuel Ijsseling, *Rhetoric and philosophy in conflict: an historical survey*, trans. P. Dunphy (The Hague: M. Nijhoff, 1976); Richard Lanham, *The motives of eloquence: literary rhetoric in the Renaissance* (New Haven: Yale University Press, 1976); Stanley Fish, *Self-consuming artifacts: the experience of seventeenth-century literature* (Berkeley: University of California Press, 1972); Jerrold Seigel, *Rhetoric and philosophy in Renaissance humanism: the union of eloquence and wisdom, Petrarch to Valla* (Princeton: Princeton University Press, 1968).
- 12- Adolph, *The rise*, p. 115; R. F. Jones, 'The moral sense of simplicity', in *Studies in honor of Frederick W. Shipley*, Washington University Studies, new series 14 (1942), pp. 265 – 88; Perry Miller, *The New England mind: the seventeenth century* (New York: Macmillan, 1939), pp. 327–58; Walter Ong, *Ramus, method, and the decay of dialogue: from the art of discourse to the art of reason* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958).
- 13- See Richard Lanham, *The motives of eloquence: literary rhetoric in the Renaissance* (New Haven: Yale University Press, 1976).
- 14- For an English summary, see Fumaroli's 'Rhetoric, politics, and society: from Italian Ciceronianism to French classicism', in *Renaissance eloquence: studies in the theory and practice of Renaissance rhetoric*, ed. J. J. Murphy (Berkeley: University of California Press, 1983), pp. 253–73.
- 15- Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 197, 432, 498, 667.
- 16- Fumaroli, 'Rhetoric', p. 258; similar observations can be found in Nicholas Caussin, *De eloquentia sacra et humana, libri XVI* (1619), 3rd edn (Paris: Joh. Mauritus, 1630), p. 759; Johann-Henricus Ursinus, *Ecclesiastes, sive de sacris concionibus libri tres* (Frankfurt: HermisdorAus, 1659), preface; Jacques Davy du Perron, *Avant-Discours de rhétorique ou traité de l'éloquence*, in *Les diverses oeuvres de l'illustrissime Cardinal Du Perron* (Paris: A. Estienne, 1622), p. 759.
- 17- Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 492–503, 513, 570.

- 18- *Ibid.*, pp. 54, 227; see also Adolph, *The rise*, pp. 141-3.
- 19- Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 59-60, 82-3, 90, 127-34, 153-60, 173, 677; see also Juan Luis Vives, *De ratione dicendi* (1533), *Joannis Ludovici Vivis Valentini opera omnia*, 8 vols. (Valencia: B. Montfort, 1782-90), vol. ii, p. 178; Justus Lipsius, *Epistolicainstitutio* (Frankfurt: J. Wechel and P. Fischer, 1591), pp. 17-23. The *Epistolica institutio* is available in the recent edition of R. V. Young and M. T. Hester, *Principles of letterwriting: a bilingual text of Justi Lipsii Epistolica institutio* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996).
- 20- Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 431-2, 439, 444-5, 468, 473, 488-9, 551, 566, 663-5, 681.
- 21- *Ibid.*, pp. 80-1, 88-9.
- 22- Etienne Dolet, *L'Erasmianus sive Ciceronianus* (1535), ed. E. V. Telle (Geneva: Droz, 1974), p. 107.
- 23- Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 111, 116-23, 174.
- 24- Philip Melancthon, *Elementorum rhetorices libri duo* (1531), *Opera quae supersunt omnia*, ed. C. G. Bretschneider, 28 vols. (1834-60; New York: Johnson Reprint Corp., 1963), vol. xiii, pp. 421, 459-61, 501; 'Reply of Philip Melancthon in behalf of Ermolao', trans. Quirinus Breen, in Quirinus Breen, *Christianity and humanism: studies in the history of ideas*, ed. N. P. Ross (Grand Rapids: Eerdmans, 1968), pp. 55-61.
- 25- Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 460, 601-3, 612-18, 666; Dolet, *L'Erasmianus*, pp. 42-3, 50, 58, 69, 83-5, 95; see also Peter Ramus, *Ciceronianus* (Paris: A. Wechel, 1557), pp. 19, 99, 120-4; Vives, *De ratione*, pp. 137, 143, 152.
- 26- Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 452-4, 575, 666.
- 27- Ramus, *Ciceronianus*, p. 61.
- 28- Debora Shuger, *Sacred rhetoric: the Christian grand style in the English Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1988), pp. 50-4, 69-71,

- 93-5, 100, 108-9; Adolph, *The rise*, pp. 78-130, 191-4; Jones, 'The moral sense', and 'The attack on pulpit eloquence in the Restoration: an episode in the development of the neo-classical standard for prose', in *The seventeenth century: studies in the history of English thought and literature from Bacon to Pope* (Stanford: Stanford University Press, 1951), pp. 111-42.
- 29- Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 154-92; see also John Monfasani, *Georgio of Trebizond: a biography and a study of his rhetoric and logic* (Leiden: Brill, 1976); Annabel Patterson, *Hermogenes and the Renaissance: seven ideas of style* (Princeton: Princeton University Press, 1970).
- 30- Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 193-240; Ruth Wallerstein, *Studies in seventeenth-century poetic* (Madison: University of Wisconsin Press, 1950), pp. 14-81; Louis Martz, *The poetry of meditation: a study in English religious literature of the seventeenth century* (New Haven: Yale University Press, 1954); Klaus Dockhorn, 'Rhetorica movet: protestantischer Humanismus und karolingische Renaissance', in *Rhetorik: Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert*, ed. H. Schanze (Frankfurt: Athenaeon, 1974), pp. 17-42; Barbara Kiefer Lewalski, *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric* (Princeton: Princeton University Press, 1979); John O'Malley, *Praise and blame in Renaissance Rome: rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the papal court, c. 1450-1521* (Durham, NC: Duke University Press, 1979).
- 31- See Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 147-9, 258-74; Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 194-240.
- 32- First published in 1562 and regularly thereafter until 1719, the work was widely available in England; see Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 113-17.
- 33- See Barbara K. Lewalski, *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric* (Princeton: Princeton University Press, 1979).
- 34- Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 59-62, 153-8; Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 227-40. See, for example, James Howell, *Familiar letters or epistolae Ho-*

- Eliaanae*, 3 vols. (London: Dent, 1903), vol. i, pp. 14, 254; Samuel Clarke, *A collection of the lives of ten eminent divines* (London: W. Miller, 1662), p. 427; Izaak Walton, *The lives*, intro.G. Saintsbury (London: Oxford University Press, 1927), pp. 49, 75.
- 35 - Shuger, *Sacred rhetoric*, pp. 110-17.
- 36- Frank Whigham, *Ambition and privilege: the social tropes of Elizabethan courtesy theory* (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 30.
- 37- Richard Flecknoe, *Miscellania* (London: T. R., 1653), p. 77.
- 38- Thomas Wilson, *Arte of rhetorique* (1553), ed. T. Derrick, *The Renaissance Imagination I* (New York: Garland, 1982), p. 329.
- 39- Richard Helgerson, *Forms of nationhood: the Elizabethan writing of England* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), pp. 21-62; Mary Thomas Crane, *Framing authority: sayings, self, and society in sixteenth-century England* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 116-21, 130-5.
- 40- Williamson, *Senecan amble*, pp. 192n, 194.
- 41- Annabel Patterson, *Reading between the lines* (Madison: University of Wisconsin Press, 1993), pp. 258-9. On the passage of English Taciteanism from a courtly to an oppositional/ subversive mode, see Malcolm Smuts, 'Court-centered politics and the uses of Roman historians, c. 1590-1630', in *Culture and politics in early Stuart England*, ed. K. Sharpe and P. Lake (Stanford: Stanford University Press, 1993), pp. 21-43.

(١٨)

"دفاع عن الشعر" للسير فيليب سيدنى

ويسلى ترمبى

تدعم هذه المعالجة لقصيدة *An apology for poetry* التى كتبها السير فيليب سيدنى Sir Sidney Philip وجهات النظر القائلة بأن دفاعه الإنسانى عن الأدب (poesis) هو دفاع شيشرونى Ciceronian فى أشمل تفسير له، أى أن مفهومه "للصورة" الشعرية ينبع من التحليل اللاهوتى لعلم النفس المسيحى، وأن هذه التبعديت الأدبية السائدة تعزى إلى أرسطو Aristotle وهوراس Horace، وهو يركز إضافة إلى ذلك على أهمية بلاغة أرسطو فى تحليله سيدنى لموضوعات الشعر مقارنة بموضوعات الفنون والعلوم الأخرى، ويبين، على أساس الأصول التى لم ينطبع أثرها حتى الآن، أن وجهة نظره أكثر اتساقاً مما مضى من خلال رفضه للمواقف الأفلاطونية الجديدة من الشعر.^(١)

ولما كان الشعر قد هوى من كونه "أسمى تقدير للمعرفة" ليصبح "مادة ضحك للأطفال"، فإن سيدنى يقترح استخدام أربعة براهين متاحة فى الدفاع (٦٩ - ٢ - ٤) ولتيسير الرجوع إلى هذا الأمر سنشير إلى هذه البراهين كـ (١) القدم (٢) أصول الكلمات (٣) النوع (٤) الغرض. وينشأ كل واحد من الثلاثة الأخيرة من البرهان السابقة عليه، ويتداخل كما سيتضح إلى حد ما مع كل برهان من البراهين الأخرى...

وإذا ما أخذت هذه البراهين مجتمعة فإنها تشكل مضمون ما قاله سيدنى وشكله حتى قبل تلخيصها والإسهاب فيها فيما بعد، فيما يقارب نصف الرسالة ككل (9608-115034).

إن البرهان الأول برهان تقديمي في المقام الأول، وهو يناقش تفوق الشعر على أساس قدمه؛ ففي أغلب الثقافات وأكثرها تميزاً كانت الكتابة تتخذ شكل الشعر في أكثر الأحوال، ولطالما كان هذا الأمر صحيحاً (توقفاً للبرهان الرابع) بالنسبة للمؤرخين والفلاسفة، كذلك كان الأمر صحيحاً بالنسبة لنثر أفلاطون، لأن حواراته تحاكي كثيراً من مواطني أثينا المخلصين، ومن الناحية الشعرية تصف ظروف اجتماعاتهم مثل حسن ترتيب مائدة ورقة الحديث عن طريق إدراج بعض الحكايات مثل حلقة جايجز Gyges' Ring وغيرها من الحكايات التي يعرف المرء أنها ليست زهرات الشعر التي لم تدخل قط حديقة أبوللو (20-97.14، قارن 130.10-128.8) ومن بين الفلاسفة كان لدى أفلاطون Plato وBoethius (١١٤٠-١١٤٠) أكبر موهبة على كتابة الأدب القصصي ومن ثم عانيا من التجريدات الجدلية أقل من "الفلاسفة الأخلاقيين"، الذين يصورهم سيدنى تصويراً كاريكاتورياً في ثياب العلماء.

ويبدأ البرهان الثاني الخطوات الرئيسية في المناقشة المنطقية، ويأخذ سيدنى أصول الكلمات بالنسبة "للشاعر" كنقطة انطلاق له، والكلمة اللاتينية التي تعني "شعراء" هي vates أى العرافون أو الكهنة أو الأنبياء الذين تتضمن كلماتهم أفكار فرجيل sortes Virgilianae عن المستقبل وأناشيده carmina ضد شرور الحاضر، وكذا القطع الشخصية الشهيرة لداوود في "الشعر الديني" للمزامير التي تجعلنا نرى الله قادماً بجلاله وعظمته (99.21-98.20). بيد أنه حتى كتابة المزامير، كما يؤيد ذلك البرهان الثالث الخاص "بالأنواع"، يجب أن تتحى جانباً لتفسح المجال للنشاط الذي يشق الإغريق منه كلمة "شاعر" نفسها، وهى poiein التي تعنى

"يصنع". ويميز سيدنى نشاط "الصانع" من حيث المبدأ بتحديد مجال الفنون والعلوم الأخرى التى أعطى كل منها "أعمال الطبيعة" لتحقيق هدفه الرئيسى، وبينما يلتزم كل فن آخر بمعالجة "مادته" المقترحة، التى كلفته بها الطبيعة نجد أن الشاعر فقط هو الذى يحقر أن يقبده أى خداع... يقع ضمن مبررات منحها ويقع "ضمن مجال فطنته". إن الطبيعة لم "تقدم" الأرض كلوحة شديدة الزخرفة مثلما فعل شعراء مختلفون، وبينما "عالمها نحاسى اللون يقدم الشعراء عالماً ذهبياً فقط" (100.33-99.33)، وعندما تم التحول من المشاهد الطبيعية إلى البشر لم تنتج الطبيعة فضائل خاصة: "محب صادق مثل ثياجينز Theagenes، ولا صديق صدوق مثل باليدز Pylades، ولا رجل ذو شهامة مثل أورلاندو Orlando، أو من بين الفضائل العامة "أميراً عادلاً مثل سايرس زينوفون Xenophon's Cyrus، ولا مزيج من الفضائل العامة والخاصة (مثل تلك التى يتطلى بها الملك آرثر King Arthur لدى سبنسر Spenser) ولا رجلاً ممتازاً فى كل شيء مثل أنياس Aeneas لدى فيرجيل Virgil، كما لا يجب أن تكون هذه الصور الأدبية جوهريّة (أى نتاج الطبيعة)، بل توجد فى المحاكاة أو الخيال (أى نتاج الفن)، ذلك أن أى فهم يعرف أن مهارة الصانع البارع تكمن فى أن فكرة العمل أو فهمه مسبقاً وليس فى العمل نفسه - مثلما يمكن أن يحدث إذا كان العمل نتاج الطبيعة وخالقه هو الله خالق كل شيء، والذى تظهر مهارته بشكل مباشر فى وجود هذه الفكرة لدى الشاعر من خلال تقديمه لها بذلك التميز والاقتدار كما يتخيلها: بيد أن ذلك التقديم "واقعى"؛ لأنه بينما تقدم الطبيعة سيرس Cyrus وزينوفون Xenophon ممتازين بشكل خاص إذا ما فهمنا "خلقهما" على نحو صحيح، فإنها قد منحت سيرس نماذج عديدة لمحاكاته (100.34-101.13)

هذه التعبيرات الشهيرة للبرهان الثانى نجد صداها فيما بعد فى خلاصة البراهين الأربعة (120.12-36) وفى الرد على الاتهام القائل بأن الشعراء كذابون (123.28-124.27) وفى ثانى هذه البراهين نرد بأن الشاعر لا يؤكد شيئاً، ومن ثم لا

يكذب أبداً؛ كل ما في الأمر أن الفنون وفروع المعرفة ذات الصلة بالتعلم والاتصال يمكن أن تخطئ وتضل؛ إن الشاعر لا يضع أى حلقات حول خيالك أبداً بهدف إقناعك بتصديق ما يكتب، ففي أثناء قراءاتهم للتاريخ بحثاً عن الحقيقة يخرجون محملين بالأكاذيب؛ لذلك فهم يستخدمون السرد القصصى لحكاية خيالية من نسجهم ويضعونها في قالب شعري (انظر N.15). وخلال التلخيص يوجز سيندي البرهان الثاني في تعريف جامع مانع للـ *poiein*، بينما تبقى الفنون الأخرى داخل حدود موضوعاتها كما لو كانت جزءاً منها؛ ويأتى الشاعر بمادته ولا يتعلم الخداع من المادة بل يجعلها مادة للخداع. (120.19-22) ومع أخذ هذه الفقرات في الحسبان نجد أن التعليقات الموجزة على قضيتين تتعلقان بالبرهان الثانى سوف تيسر مناقشة البرهانيين الثالث والرابع.

أما القضية الأولى فهي تتعلق بالتمييز بين ما ينتجه الفن وما تنتجه الطبيعة: تكمن مهارة الصانع البارِع في فكرة العمل أو فهمه وليس للعمل نفسه (4.101.3)، فالفنان يجب أن يكون لديه تصور للعمل قبل أن ينفذه (عكس الإنتاج التلقائى الذى تقدمه للطبيعة أو الرب) وأن هذا التصور، لكونه سابقاً على العمل الذى ربما يكون أهم من العمل نفسه، قد يكون أفلاطونياً *Platonic* أو أرسطوطاليسياً *Aristotelian* أو رواقياً *Stoic* (سينيكا *Senecan*) أو شيشرونياً *Ciceronian* أو يُونِنِيَّياً (نسبة إلى الشاعر الألمانى بُوْثِيُوس) أو توماسياً *Thomistic* أو أفلاطونياً جديداً *Neoplatonic*.^(٢) وفى ضوء رفض سيندي *Sidney* للعام للتحليل الأفلاطونى الجديد للتمثيل المتسم بالتقليد والمحاكاة، فإن الاتجاه الحديث لربط أسلوبه بالنظرة الأفلاطونية الجديدة للفنون وحتى تفكيره فى النظرية المتكلفة *Mannerist* فى التصوير يبدو أقل إقناعاً. وثمة مصدران متصلان أحدهما نفسى والآخر أدبى يبدوان أفضل من ذلك، أما المصدر الأول فهو رسائل *Epistulae* سينيكا 58.19-21 مع *Seneca* 65.7 *Ep* وهى أعمال نحو على نقة إن سيندي كان يعرفها بسبب استخدامه للـ (124.19=25nn) *Ep.88*؛ وفى *Ep.58* يرى

سينيكاً أن كلمة idea (أى فكرة) وكلمة exemplar (أى المثال أو النموذج) مقلدًا ثان، ويقول بصراحة إن الفكرة ليست فقط خارج العمل، بل إنها تسبقه أى أنها "تصور مسبق" وفى Ep.65 يقول إن كلا من الفكرة والمثال قد لا يكونان فقط خارج عقل الفنان فلا يتأملها (كما يتضح من Ep.58) بل ربما يكونان تصورات أرساها سلفًا فى عقله.^(٣)

إن هذا الاستخدام شبه النفسى لكل من المثال والفكرة يتفق مع ما ذكره هوارس فى Ars (18-309 poetica) و Epistles 1.2.0-31 المهمين بالنسبة لسيدنى. فهو عندما يتحول من وصف الطبيعة إلى وصف الصور الخيالية للفضائل الإنسانية الخاصة (التي سبقت مناقشتها) يرى كل واحد منها كفكرة أو مفهوم مسبق، ويصل فى النهاية إلى الصورة التى رسمها زينوفون Xenophon لقورش الملك الفارسى.

وهكذا فإن هوارس فى أولى فقراته وهو يصور الفضائل العامة والخاصة، يوصى المقلد المتعلم بالنظر إلى نموذج الحياة وعاداتها وتصوير الأصوات الحية حينئذ (*respicere exemplar vitae morumque iubebo / doctum imitatore et* (18-317, *vivas hinc ducere voces*). ويقدم هوارس فضائله كى تصور عن طريق ملاحظة أن المبدأ المنظم ومصدر الكتابة الجيدة هو الحكمة (*sapere 'wisdom* 'شئ متميز عن معرفة العلوم المتخصصة). وكما يشير سيدنى (20-97.10) فإن هوارس يقول إن صفحات سقراط يمكن أن تظهر هذه الحكمة فى الخمسينيات التى تصورها والتى تعد صفاتها موضوعك العام (*rem*) وما إن يتم التنبؤ بهذا الموضوع فإن التعبير عنه بالكلمات (*verba*) سيتبع تلقائيًا (*Scribendi recte sapere est et principium et fons. / rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae / verbaque provisam rem non invita sequentur*, 309-II). واستطاع سيدنى بسهولة أن يقدم *ostendere* عن طريق التصوير المسبق وريط صوره الفريدة للفضائل ((103.29) بالفكرة *rem* مثل الوصف النموذجي لأنياس Aeneas؛ كى ينطبع على صفحة ذاكرتك التى يستبدلها فيما بعد بالـ *Ulixen exemplar* فى فقرة هوارس Horace الثانية

(1.2.I- 31). واضح أن استبدال سيدنى هذا مقصود، لأنه يقتبس مطرًا من هوراس نفسه (Epistles 1.2.4) حتى يجعل الصورة التي رسمها لأنياس، مثلما فعل هوراس بالنسبة لـ Ulysses، تتفوق على كريسيباس Chrysippus وكرانتور Crantor في تدریس الفضيلة والحكمة virtus و sapientia (119.30-120.5) ولما كان الشاعر "لا يتعلم الخداع من مادة ما، ولكنه يصنع مادة للخداع، فإن مفهومه للنموذج exemplar الذى يحتذى ويسبق تعبيره هو من الواضح " فكرة أو فهم مسبق Provisam rem.

إن القضية الأخرى المتعلقة بالبرهان الثانى هى احتمال كون سيدنى مدنيًا للنموذج القديم للبلاغة، والذى أرساه كل من أفلاطون وأرسطو وإيسوقراط Isocrates ثم شيشرون فيما بعد. وعندما يحدد سيدنى مجال الفنون والعلوم المتخصصة فإنه يضع الخطباء البلغاء وأهل المنطق ضمن المتخصصين ويقول إنهم "يضعون قواعد شكلية تدخل ضمن مسألة ما وفقًا للموضوع المقترح إذا ما فكرنا فى مدى قدرة الطبيعة على الإثبات والإقناع السريع (P100.12-15) والمسألة هنا يمكن أن تكون على نوعين: المسألة المطلقة أو قضية Thesis، عالم المنطق الذى يبحث عن "حدث" أو حكم فى قضية بعينها، ولم يكن أى من هذين الفئتين فى شكله المثالى القديم مقصورًا على "مسألة مقترحة"، لكن يمكن إن يطبق بحرية على أى مادة أو نقاش حقيقى (فى قاعة محاضرات أو قاعة محكمة) أو مناقشة خيالية (فى مكتبة أو على خشبة المسرح) إذا ما اعتمدنا على المسائل العامة أو المحددة. والحقيقة أن أرسطو يعود كثيرًا إلى هذا التمييز فى الفصل التمهيدى الثانى من كتابه البلاغة Rhetoric (2 1.2.1, 1.2.7, 1.2.20- 2) وكثيرًا ما يكرره شيشرون (De oratore 2.2.5 et al).

وعلى عكس الفنون الأخرى كالطب والهندسة والحساب التى يعلم كل منها أو يقتنع فى مجال اختصاصه، فإن البلاغة كما يصير أرسطو تراقب وسائل الإقناع فى أى موضوع يقدم إلينا تقريبًا وليس فى أى موضوع خاص^(١)، إضافة إلى ذلك فإن

نوع المناقشة البلاغية (القياس الإضماري enthymeme) الذي ينتمي حقاً إلى البلاغة يقوم على الخطوط العامة للاستفهام (الأمور العادية topoi) وهذا النوع عام ويمكن أن يطبق بالدرجة نفسها على الأسئلة المتعلقة بالسلوك القديم والعلوم الطبيعية أو السياسية، بينما يمكن تطبيق النوع الآخر القائم على الخطوط الخاصة بالاستفهام على مجموعات أو أنواع محددة من الأشياء. إن عدم إدراك هذا الفرق المهم الذي تجاهله الجميع تقريباً تجاهلاً شبه تام قد تسبب في تجاهل المتكلمين لحقيقة أنهم كلما تناولوا موضوعاً ما بطريقة صحيحة ازداد بعدهم عن البلاغة الصحيحة، وكلما أحسنوا اختيار القضايا الملائمة للخطوط الخاصة للمناقشة اقتربوا من إنشاء علم منفصل انفصالاً واضحاً (I-20)^(٤١).

يطبق أرسطو في كتابه الشعر Poetics تلك الحرية التي تتمتع بها فنون الكلام؛ لتشمل الشعر أيضاً، وذلك من خلال تمييزه بين الشعر عن مادة التاريخ، وذلك في فقرة قام سيدني (Sidney) بتفسيرها بعناية خاصة (34-19.109). (9) وتتضح معرفة سدني المباشرة بهذه الفروق بين الشعر والبلاغة، والتي يتردد صداها في البراهين الثلاثة التي يسوقها، من خلال ملاحظة أبداها جون هوسكنز John Hoskins عن هذه الأطروحة في قوله: "لقد كشف سدني عن معرفته بكتاب أرسطو، قبل أن أتيقن أنه قد قام بترجمة أي جزء منه؛ لأنني وجدت الكتابين الأولين اللذين ترجمهما إلى الإنجليزية في يد هنري ووتون Henry Wotton النبيل المولع بالمعرفة والدرس".^(٤٢) وإذا ما افترضنا أن سيدني كان يمكن أن يترجم عن النسخة اللاتينية لكتاب البلاغة Rhetoric، فقد يبدو متعذراً أن نفسر هذه الشهادة دون أن نقبلها. وكما يشير شبرد Shepherd (٤-١٤٣) فإن إدوارد ووتون Edward Wotton الذي يفتتح قصيدة Apology كان أخصاً غير شقيق لهنري وقد أمضى شتاء عام ١٥٧٤-١٥٧٥ مع سيدني في بلاط مكسيميلان الثاني Maximilian II فيينا، وكذا كان ضمن المستفيدين من وصية سيدني وأحد حاملي بساط الرحمة في جنازته. أما وإن سيدني قد اعتمد على تعليقات أرسطو على البلاغة

المحضة؛ ليؤكد تحرر الشعر تحريزاً فريداً من الطبيعة، فإن هذا الأمر قد أوحى به كما سنرى الخلفية الشيشرونية للبرهان الرابع لسيدنى، وكما يصير شيشرون أن الخطيب المثالي يتراوح بين القضايا الأصلية والقضايا النوعية - مثل الخطوط العامة والخاصة للاستفهام عند أرسطو- فإن سيدنى يصير على أن الشاعر يجمع بين القضية المجردة للفيلسوف (thesis) والقضية الخاصة للنموذج (hypothesis).

يبرز البرهان الثالث للأنواع منطقياً من اشتقاق الشعر poetry من كلمة poiein للدلالة على نشاطه المميز مثل الإنشاء، ويستهل سيدنى هذا البرهان بوصف كيفية إدراك ذلك النشاط؛ فالشعر هو فن المحاكاة، وهكذا يصفه أرسطو بكلمة mimesis، أى تمثيل أو تظاهر أو تصوير؛ أى نتحدث بالمجاز عن صور مكتملة بهدف التعليم والإبهاج (101.33-6)^(١)، ويضيف سيدنى أنه يوجد ثلاثة أنواع من الشعر، وهذه الأنواع نتعلمها من المصدر النهائي لهذا التمييز فى مؤلف بروكلز Proclus Commentary on the Republic (تعليق على الجمهورية Dissertation VI, Lib. 2, Chs. V-Vii) بأنها أنواع أدبية ولا هى موضوعات ثلاث أنواعاً بعينها، بل هى تعبير عن ثلاثة أنواع أو مستويات مختلفة من النشاط النفسى (energeia) التى تتناسب مع ثلاثة أحوال مختلفة (أمزجة، hexis، habitus) من أحوال الروح. وهذه الأنشطة والأحوال فى النظرة الأفلاطونية الجديدة، والتى هى أنواع مختلفة من التعبير الشعرى تنقسم إلى أربعة مستويات من الإدراك تصورها استعاراً أفلاطون الخاصة بالخط المنقسم (Republic 509 d - 511e) التى يحتوى فيها المستويان الواقعيان فوق الخط على كيانات يمكن إدراكها (to noeton)، والمستويان الواقعيان أسفله يمكن رؤيتها (to horaton). وفروق الخط يعبر "أسمى" أنواع الشعر فى شكل الترانيم والقصص الرمزية عن الحدس الفكرى للقضايا الأولية وحياة الآلهة، والنوع الثانى من الشعر يعبر فى عرض فلسفى عن الحياة العقلية وسعى العقل فى للحصول على المعرفة من خلال العلوم الإنسانية، والنوع الثالث

من الشعر يعالج جميع الأشياء التي تأتي تحت هذا الخط: فهو يمثل في الفئة الثالثة وهي الأشياء الفعلية في تجربتنا، الرشيد منها وغير الرشيد، والتي تشكل مادة الاعتقاد (pistis) أو الرأي (doxa) بدقة بقدر ما تسمح المظاهر (eikastikos) ويمثل الصور (eikones) في أدنى فئة، التي هي أدوات الحدس (eikasias) مثل الظلال (skias) والانعكاسات (phantasmata) على صفحة الماء والأسطح المنسوجة مع اهتمام قليل أو منعدم بالاحتمال (phantastikos). وفي تصور بروكلوس Proclus نجد أن أفلاطون قد استبعد من جمهوريته النوع الثالث فن الشعر الذي يتسم بالمحاكاة، وخاصة في أدنى أشكاله لأنه يحاكي أدوات الإحساس التي تقع دون الخط، وعندما يطور سيدني مفهومه للشاعر الجيد فإنه يستشهد بالترتيب الهرمي الأفلاطوني الجديد، كي يرفضها رفضاً يتفق مع رفضه فيما بعد لرؤية الإلهام المقدس باعتباره شكلاً معدلاً من الأيون Ion الضروري للشاعر (دون سخرية أفلاطون) (10-130.2) أو الفلسفة الأفلاطونية في شكلها المجرد، أي في شكلها الرياضي (114.35-115.6). والحقيقة أن سيدني يمكن أن يتفق مع كاتب سيرته بأن الفضيلة يجب ألا يتم تعلمها في أكاديمية أفلاطون الخالية من المخاطر؛ لأن الفضيلة (مثلها في ذلك مثل الشعر الذي يعلم الفضيلة بطريقة أفضل من غيره) " هي الرفيق في معسكر الحرب، في حين أن المادة الأولية ens and prima materia الأفلاطونية لن تجدى نقعاً في معمعة القتال وأدواته من درع وما شاكلها (9-127.6).

ويتوافق مع أول شاعر (فكري) لدى بروكلوس Proclus شعراء سيدني الذين يحاكون المزايا الإلهية التي لا يمكن تصورها أمثال: داوود وسليمان وموسى وديبوراه Deborah، وكذا أورفيوس Orpheus وأمفيون Amphion وهوميروس Homer في ترانيمه، رغم أنهم في قداسة خاطئة تماماً (102.8-101.38). ويتفق مع النموذج الثاني للشاعر الفكري لدى بروكلوس Proclus شعراء سيدني، الذين يعالجون المسائل

الفلسفية: سواء أكانت أخلاقية أو طبيعية أو فلكية أو تاريخية، فكلهم يقدمون الطعام اللذيذ من المعرفة التي تقال بشكل لذيذ (20 - 102.14) لكن لأن النوع الثاني من الشعراء - ويعتقد شبرد Shepherd بحق أن النوع الأول كذلك-^(٧) تلفهم طيات الموضوع المقترح ولا يتبعون مسار إبداعهم.

٦ وينتقل سيدنى إلى النوع الثالث من الشعراء الحقيقيين فهو يرى، مثله مثل بروكلس Proclus، أن النوع الثالث من الشعراء يتسم بالمحاكاة لكنه يرفض التحليل الأفلاطوني الجديد فيعود إلى مفهوم أرسطى للمحاكاة mimesis؛ فشاعر المحاكاة الذى لا يستعير شيئاً مما هو كائن أو كان أو سيكون، فينتقل من الاختيار الرشيد إلى التفكير السامى فيما يمكن أن يكون ويجب أن يكون، فعلى عكس النوع الأدنى من المصورين الذين يرسمون فقط تلك الوجوه كما يرونها أمامهم؛ لأنهم مرتبطون بالطبيعة مثل المؤرخين. نجد أن شاعر المحاكاة، مثله مثل المصور، تلهمه الفطنة بعيداً عن قيود القانون فيقوم بتصوير لوكريشيا Lucretia التى لم يرها أبداً، بل يرسم الجمال الخارجى لتلك الجميلة من بنات فضيلة الجمال.^(٨) إن الشعراء المبدعين ليقدموا للبشر ما يبهجهم ويعلمهم ويحفزهم على التمثيل بالجمال فى حياتهم؛ لأنه بدون الجماليات ينفر الإنسان من حياته، وكأنه ينفر من شخص غريب. كما أن الشعر الإبداعى يوحى للمتلقي إلام هو يتحرك... وإلى أى هدف يمضى، تماماً كما نجد فى مهمة التعليم. (103.8 - 102.21) ولما كان سيدنى يستخدم تحليل بروكلس Proclus لمناقشة القوة الجمالية للمحاكاة mimesis من خلال رفضه لها، والذى ينشأ منه برهانه الرابع، فإن مصادره المباشرة الممكنة يجب أن تذكر باختصار.

ربما كان سيدنى يعرف الترجمة اللاتينية للـ Commentary on the Republic أو رسالة من ذلك النوع مثل التى كتبها جيزر Gesner (انظر n.7)، وربما قرأ الملحق بإحدى طبعات أفلاطون مع نسبتها أو عدم نسبتها لبروكلس Proclus، وقيل أن

يعرف بروكلس Proclus بعد أن كان الأساتذة يجدون تشابهاً بين معالجة سيدني (للأنواع) والتقسيم غير المكتمل "لأنواع" الشعر تبعاً للموضوع، وفقاً لما ورد في مؤلف سكاليجر Scaliger المسمى *Poetices libri septem* 1.2. (1561). وثمة بعض أوجه الشبه في أمثلة النوعين الأولين، لكن سيدني ينظر إلى الموضوع فيما يتعلق بحرية تكيفه مع المحاكاة التمثيلية، ولا يذكر سكاليجر Scaliger نوعاً من أنواع المحاكاة على الإطلاق^(٩)، وتعد أقرب معرفة لسيدني بتعليق بروكلس Proclus هي معرفته بالفروق التي وضعها بروكلس Proclus سواء أكان يعلم مصدرها أم لا من مؤلف منتورنو Minturno المسمى *De poeta* (١٥٥٩)، وهي الخلاصة التي استخدمها سيدني. ورغم أن منتورنو Minturno لم يذكر Proclus بالاسم ما من شك في أنه يعتمد على شروحه أو تكيفه أو على نسخة مفتوحة لهذه الشروح صفحات 53-6،^(١٠) وأياً كان مصدره المباشر فإن سيدني كان تحت تصرفه الهجوم الأفلاطوني الجديد على المحاكاة *mimesis* التي يرد عليها في البراهين الثالث والرابع.

يعد برهانه الرابع تحليلاً موسعاً للتأثير الأخلاقي للنوع الثالث من أنواع الشعر، فهذا النوع من الشعر لكونه مسيحياً وإنسانياً، فهو يجمع مناقشاته في تركيب يشبه إلى حد كبير صورة الخطيب المثالي، التي يقتبسها شيشرون Cicero من أفلاطون وأرسطو وإيسوقراط Isocrates؛ ويبدأ سيدني بالعودة مرة ثانية إلى الفنون والعلوم المتخصصة نفسها ويطبق عليها التمييز الأفلاطوني الأرسطي الشهير بين القدرات الإنتاجية والتعليلية (أفلاطون Plato Protagoras بروتاغوراس 318-23; Aristotle أرسطو *Nicomachean ethics* 6.4-5; Seneca سنكا *Epistulae* 88; Thomas القديس توماس *Summa theologiae* 1.2. (qu. 21. Art. 2 and qu. 57 art. 3 and 5)^(١١) إن أولئك الذين يفترضون توافق السعادة البشرية في تحصيل المعرفة وتطبيقها في مجالات الفنون والعلوم الإنتاجية لا بد وأن يدركوا أن الفلكي (عالم الفلك) وهو يتأمل في نجوم السماء قد يقع في حفرة أثناء سيره الشارد، وأن عالم

الرياضيات قد يرسم خطأ مستقيماً بقلب معوج داخل أحشائه. وفي هذه التجربة يدرك الدارسون أن كل نقل المسافات والعلوم الموجهة لا تعدو أن تكون علومًا مساندة؛ لتحقيق الغاية الأسمى، وهي المعرفة التي أطلق عليها الإغريق *architectonike*، والتي توجد أغلب الظن في معرفة الإنسان نفسه من الناحية الأخلاقية والسياسية بهدف تحقيق حسن الأداء وليس حسن المعرفة. والحقيقة أن النهاية النهائية لجميع المعارف الأرضية تكمن في كونها عملاً فاضلاً يعمل أغلب الناس على توليدها؛ لتصبح أميرة الأمراء (37-104.10). ولتبيان أن الشعر يستحق هذا اللقب يبدأ سيدني مقارنته الشهيرة بين الشاعر ومناقسيه الشهيرين لأساتذة الفضيلة الأخلاقية والفيلسوف الأخلاقي والمؤرخ.⁽¹²⁾

إن صور سيدني الساخرة للفيلسوف الأخلاقي والمؤرخ في ثياب تعليمية هي صور موجزة حاذقة وليست مجرد أنواع مهنية، بل هي أطروحات وعادات فكرية تتوقع تفاصيل بعينها في نقد بيكون Bacon للأساليب العلمية الزائفة.⁽¹³⁾ والفلاسفة الذين ينثرون السخاء وهم يقدمون التعريفات والتقسيمات والتمييزات مع استقهام متهم، يسألون في وقار عما إذا كان ممكناً إيجاد طريق مههد يقود الإنسان إلى الفضيلة مثل ذلك الطريق الذي يعلم الفضيلة. ويرد المؤرخ بأن الفيلسوف يعلم الفضيلة الجدلية في أكاديمية أفلاطون الخالية من الأخطار في الوقت الذي تعلم فضيلة نشطة في ميدان المعركة داخل الوطن، وتنتقل خبرات عصور كثيرة من خلال شواهد عديدة حكاية بحكاية. وخلاصة القول إن الفيلسوف والمؤرخ هما اللذان يحققان الهدف الأول من خلال القاعدة الأخلاقية والثاني من خلال المثال، لكن لكليهما ليس لديه الأمران؛ فالفيلسوف الذي يقف على المجرد والعام يعبر عن قاعدته المجردة بطريقة فجأة وغامضة في نقاش شائك، بينما يكون المؤرخ الذي يريد القاعدة الأخلاقية مرتبطاً ليس بما يجب أن يكون، بل بما هو كائن بالفعل مرتبطاً بحقيقة

الأشياء وليس بالسبب العام للأشياء التى لا يؤدي مثاله إلى نتيجة ضرورية لها (107.8-105.8).

ويحتاج المؤرخ من ناحيته بأن الفيلسوف إنما يشر بفضيلة هي موضع جدل، وهى تسعى جاهدة فى أكاديمية أفلاطون المسالمة، فى حين أنه (المؤرخ) يعلم الفضيلة الحقّة والفاعلة من واقع الأحداث إما داخل الوطن أو فى ساحة المعارك، ومن خلال أمثلة متفرقة ينقل لنا خبرة الأجيال المتعاقبة. وخلاصة القول فإن كلا من الفيلسوف والمؤرخ يكسبان الجولة: الأول من خلال المبادئ التى يفضلها، والثانى من خلال واقع الأحداث. وجدير بالملاحظة أن كليهما - ما لم يكن الناحيتين (المبدأ والحدث) - فإنهما لن يأتيا شيئاً ذا بال، بل يظنان على حال من التجريد والعمومية: الفيلسوف يعبر عن مجرد قاعدة عادية غامضة وجدلية، فى حين أن المؤرخ - الذى يعوزه المبدأ أو القاعدة التى ينطلق فيها - يظل مقيداً ليس بما ينبغى أن يكون دائماً بما هو كائن بالفعل؛ أى بحقيقة الأشياء، ومن ثم لا نتوقع منه الوصول إلى خلاصة المهمة. (107.8 - 105.8)

وفى حالة الشاعر فإنه "يزاوج بين الفكرة العامة بمثال محدد المعالم" وأما ما يقوله الفيلسوف عن شيء "واجب الحدوث" فإنه يقدم لنا صورة كاملة عن هذا الشيء من خلال شخص يفترض فيه الفيلسوف سلفاً أنه قام بهذا الشيء بالفعل.

وهذه الصورة المثالية عند الفيلسوف لا تعدو كونها رؤية أو تصورًا، ولا تعدو أن تكون وصفاً إنسانياً، لا يحرك أو ينفذ إلى بصيرة الروح بحال، وينتج عن ذلك أن ما يتوهمه هذا الفيلسوف أو ذاك عن "حلمة معصومة" يبقى "باهتاً ضبابياً" أمام مخيلتنا وأحكامنا؛ لأنها تقتقر إلى روح الشاعرية الناطقة. (34-1079) أما المؤرخ فإنه يزعم من جانبه أن يسوق إليه صورًا وفيرة عن أمور حقيقية بعيدة عن الخيال الزائف.

والآن يجمع الشاعر بين الفكرة العامة والمثال الخاص، وما يقوله الفيلسوف يجب أن يحدث فهو يقدم صورة متقنة للطريق الذى يفترض سلفاً أن يحدث ما يقوله، وهذه الصورة المثالية هى صورة لما يقدمه الفيلسوف ليست سوى وصف مظن لا يصدم ولا يخرق ولا يأمر مشبه الروح، ومن ثم فإن "الأسس المعصومة" للحكمة يجب أن تبقى داكنة أمام القوة الخيالية الحاكمة إذا لم توضحها أو تصورهما صورة الشعر البلاغية (107.9.37). بينما يجب على المؤرخ الذى يستند على ما كان ومضى فى حجتة الواهية his bare was أن يسلم - فى أغلب الأحيان - بأن القدر كليل بأن يسفه من أعظم حكمة نعرفها. ويجيب سيدنى أول الأمر بكلمات أرسطو الواردة فى مؤلفه (9) Poetics أنه لما كانت الصورة الشعرية تعنى بالـ katholou أو "الاعتبار العالمى وأن التاريخ يعنى بالـ kathekaston، فإن الشعر هو philosophoteron و spoudaioteron أى أنه أكثر فلسفة وأكثر جدية من حيث الدراسة من التاريخ (109.21-7)، ثم يضيف أنه إذا كان لشخص أن يتصرف بطريقة معينة على أساس أن شيئاً ما قد حدث بالفعل، فإنه كما لو كان يريد أن يجادل لأن السماء أمطرت بالأمس، ومن ثم يجب أن تمطر اليوم. قد يبدو هذا الحدث معقولاً إلى حد كبير لكن إذا كان [ما يعرف قدرًا أكبر] يعرف مثلاً فإنه فقط يعطيه شكلاً من الاحتمال الحدسى، وهكذا يستمر بالعقل، وسوف يظهر الشاعر وكأنه يتفوق على المؤرخ إلى حد أنه يستطيع صياغة مثاله بالشكل المعقول إلى أقصى قدر، بينما يجب على المؤرخ فى نطاق الماضى المجرد أن يسمح فى الغالب للثروة أن تسيطر على الحكمة. فيجب عليه أن يحكى الأحداث التى لا يستطيع أن يقدم أسبابها أو إن فعل فإنه يجب أن تكون فى صورة شعرية (100.18-32). يستعير سيدنى "الاحتمال الحدسى" من الاصطلاح القانونى status conjecturalis الذى يتعلق بمسألة An sit (هل حدث كذا وكذا؟) الذى هو السؤال

الرئيسي الذي يتعرض له المؤرخ الذي يقتصر اهتمامه على ما كان، وهذا السؤال الذي يجابهه المؤرخ المتفوق داخل أكفان "الماضي المجرد" (bare was).^(١٤)

يصل سيدني بمناقشته إلى ذروتها عن طريق الاستشهاد بالتأكيد المسيحي على الوصية، فحتى إن كان علينا أن نسلم بأن الإجراء المنهجي للفيلسوف يمكن أن يعلم بشكل أتم، فلا يقارن أحد الفيلسوف مع الشاعر من حيث التحرك ولا يرفض التسليم بأن التحرك أعلى درجة من التدريس، ولأن أحدًا لا يمكن أن يتعلم ما لم تحركه رغبة في التعلم وأن هدف كل تعليم في مجال الأخلاق هو دفع الشخص ليفعل ما تعلمه الأخلاق؛ لأن ثمرة هذا كما يقول أرسطو ليست المعرفة gnosis بل العمل praxis (36-122.25). إن المبدأ الأخلاقي الأرسطي لدى سيدني هنا ليس فقط على نسق توماس الأكويني، بل إن حديثه عن الوظيفة الأخلاقية "للصورة" يأتي مباشرة من علم نفس القدرة في العصور الوسطى.

في البداية فإن الصورة imago المثالية لدى سيدني لديها القدرة على تجاوز حدود الفلسفة من خلال جعل حقيقتها مرئية للنظر للروح (107.16)، وهذا الوضوح له تأثير أبلغ وأكثر مباشرة على تحريك العواطف من المفاهيم المجردة (قارن ما كتبه توماس الأكويني) Summa theologia in Thomas Aquinas I. qu. I art. 9، كذلك فإن الصورة الشعرية أو تأثير الصور imagines في الحكاية السردية قد يتجاوز الحدود الأخلاقية للتاريخ من خلال قدرة الشاعر على الكشف العالمي عن طريق اختيار صور مثالية يقدم بمقتضاها أسباب التأثيرات في الحكاية القصصية الخيالية الإبداعية المفيدة.^(١٥) وعن طريق الصورة الشعرية تصبح الفلسفة ممكنة الفهم - مزيج توقعه دانتي Dante بشكل صارخ في "الفردوس" (17.136-42) Paradiso بيد أن الصورة من ناحية ثانية قد حملت تكافؤًا أخلاقيًا للعصور الوسطى من خلال مبدأ النية، الذي تقوم عليه التعاليم الرمزية المسيحية "صورة" نذب على الصفحة أو في العقل كانت تحمل في طبيعتها صفة الذنوبية الأخلاقية المتأصلة intentio، كذلك فإن العواطف التي

تولدها تلك الصورة قد تشبه تلك التى يثيرها الوجود الفعلى للذنب. إن هذا التأويل الأخلاقى للصورة يؤثر أبلىغ تأثير فى النوايا intentiones المجتمعة، التى تكتشفها الدوافع والأفعال المتعددة للشخصيات الخيالية فى الملاحم والدراما. وحقيقة الأمر أن الأحداث نفسها تصبح أمثلة exemplares من خلال إدراكنا لتلك النوايا intentiones.^(١٦) وفى دفاع سينى عن الأدب نراه يركز على الأنواع السردية الأطول فى الشعر والنثر، والتى تقدم مطاوعة المكان والزمان لتطوير تخيلاته imagines، وبينما نجد ملاحظاته قاسية وذات أهمية تاريخية فإنها متناثرة وغير منهجية فيما يتعلق بالأنواع الأدبية الأقصر ولا تحاول أن تظهر كيف يمكن للقصيدة الغنائية أن تحقق بطريقتها الوظائف الأخلاقية والنفسية لصورة التى تتسم بالمحاكاة.^(١٧)

الهوامش

- 1- Sidney's treatise exists in two forms: *The defence of poesie* printed by William Ponsonby in London in 1595 and *An apologie for poetrie* printed by Henry Olney in London in the same year. The *Defence* is included in A. Feuillerat's *The complete works of Sir Philip Sidney*, 4 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1912-26), vol. iii, pp. 3-46; the *Apologie*, in G. G. Smith's *Elizabethan critical essays*, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1904), vol. i, pp. 148-207 (with valuable notes) and has been re-edited by GeoCrey
- Shepherd in *An apology for poetry or the defence of poesy* (London: Nelson, 1965) with some textual conflation. Shepherd's treatment of Sidney in his introduction and notes is consistently well informed and sensibly balanced; his edition is cited, by page and line, in the text. In addition to Shepherd, the reader should consult K. Eden, *Poetic and legal fiction in the Aristotelian tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1986), pp. 143-7, 157-75. Further commentary may be found in the editions of J. A. van Dorsten (Oxford: Oxford University Press, 1966) and F. G. Robinson (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1970).
- 2- E. Panofsky's famous study of 1929, *Idea: a concept in art theory*, trans. J. Peake (Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1968), gives examples of nearly all of these possibilities, and his description of the pictorial meanings of 'Idea' in the High Renaissance is closer to Sidney's than those in the Mannerist period.
- 3- For the Renaissance confusion of the heuristic purpose of *paradeigma* in philosophy [*exemplar*] with the exemplary purpose of *paradeigma* in rhetoric [*exemplum*], see W. Trimpi, *Muses of one mind* (Princeton: Princeton University Press, 1983), App. A. For the literary application of technical terms

borrowed from rhetorical, philosophical, or mathematical discourse in this essay, see the index of topics in *Muses of one mind*.

- 4- Aristotle: *Rhetoric and Poetics*, trans. W. R. Roberts and I. Bywater (New York: Random House, 1954). On this 'important distinction' [*megiste diaphora*], see the comments of W. M. A. Grimaldi with respect to the references to Cicero below. Aristotle, *Rhetoric I: a commentary* (New York: Fordham University Press, 1980), pp. 71-2.
- 5- 'The direccōns for speech and style', in *The life, letters and writings of John Hoskyns*, ed. L. B. Osborn (New Haven: Yale University Press, 1937), p. 155. Hoskins lived from 1566 to 1638, and Osborn dates the *Direccōns* between 1598 and 1603, choosing 1599 as most likely.
- 6- For Aristotle, not only has metaphor a heuristic function (*Rhetoric* 3.10.1-3) but *mimesis* itself (*Rhetoric* 1.11.21-4; *Poetics* 4.1-5, 9.1-4). Sidney could have derived the association of imitation with both learning and pleasure from *Poetics* 4.1-5 (to which he refers at 114.5-8) or *Rhetoric* 1.11.21-4 or have conflated Aristotle with Horace (*Ars poetica* 333-4, 343-4).
- 7- For the Neoplatonic reconstruction of classical literary theory, see Trimpi, *Muses of one mind*, Part 2, especially ch. 8, with special attention to Proclus on pp. 200-19. For Proclus in the Renaissance, see P. O. Kristeller, 'Proclus as a reader of Plato and Plotinus, and his influence in the Middle Ages and in the Renaissance', *Colloques internationaux du C.N.R.S.*: 'Proclus - lecteur et interprète des anciens' (Paris: Editions du CNRS, 1987). For the transcription of a Latin epitome of Proclus's treatment of poetic 'kinds' by Gesner, see W. Trimpi, 'Konrad Gesner and Neoplatonic poetics', in *Magister regis: studies in honor of Robert Earl Kaske*, ed. A. Groos (New York: Fordham University Press, 1986), pp. 261-72, where Proclus is suggested as the ultimate source of Sidney's distinctions (n. 9). For his immediate sources, see below.

- 8- The fact that the 'outward' expression of the face revealed character, while exploited by the Mannerists in art as Shepherd points out (102.30n), derives from an ancient ethical/ psychological commonplace: see Cicero, *Laws* 1.26-7; Ovid, 'facies animo dignaque parque' (*Fasti* 2.758), from which the figures in Shakespeare's tapestry: 'The face of either ciphered either's heart' (*Rape of Lucrece*, 1396).
 - 9- A. C. Hamilton correctly points out the differences between Sidney and Scaliger, but, not knowing the ultimate source of the views that Sidney is rejecting, he wrongly stresses his affinity with the Neoplatonic attitude towards imitation. 'Sidney's idea of the "right poet"', *Comparative literature* 9 (1957), 51-9.
 - 10- See especially the list of the four Homeric singers, associated by Proclus with the four levels of Plato's Divided Line (*Dissertation* vi.2.vii), on p. 55. In addition to Scaliger, G. G. Smith notes Minturno's division of 'kinds' of poets as parallel to Sidney's but without reference to its origin.
 - 11- See *Muses of one mind*, App. B.
 - 12- History here takes the place of rhetoric in its ancient debate with philosophy, since history, like rhetoric, deals with the particular case, the 'definite question' of Cicero (see Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta* (1559; reprint Munich: W. Fink, 1970), p. 123).
- It is sometimes assumed that Sidney's famous comparison is a commonplace borrowed from Italian criticism. A careful perusal of B. Weinberg's *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), however, will show that Italian critics either find poetry superior to philosophy (because its lessons are more pleasing, varied, and apprehensible), or poetry superior to history (because it reveals the universal). Only selections from the unpublished lectures of Bartolomeo Maranta (1563-4) make both points in some relation to one another at the same place in the text (vol. i, p. 487). Despite other similarities to Sidney, it is most unlikely that

Maranta was known to him. If Shepherd is right that 'Sidney is adapting "Amiot to the Readers" on history' in North's *Plutarch* (171), Sidney nevertheless transfers Amyot's emphasis on the historian's power to move to the poet.

- 13- Bacon's empirical ant resembles Sidney's historian, his scholastic spider Sidney's moral philosopher, and his wide-foraging and productive bee Sidney's poet (*Novum organum*, i.95). The bee was, coincidentally, an ancient symbol for the poet, its honey for poetry. See also Shepherd's citations of Bacon (170, 179).
- 14- See *Muses of one mind*, pp. 345, 353-61. Whatever the value of its curiously obtuse precision, Sir William Temple's Ramist 'analysis' of the *Apology* is closer to this explanation of 'conjectured likelihood' than to Shepherd's (73-5, 178): see *William Temple's analysis of Sir Philip Sidney's 'Apology for poetry'*, ed. and trans. J. Webster (Binghamton: State University of New York Press, 1984), pp. 106-9. (For Ramus and Sidney, see Shepherd, 32-5.)
- 15- The 'universal', Aristotle says, is precious because it reveals the cause, *Posterior analytics* 88a5. The 'ground-plot' corresponds to the 'dramatic hypothesis' [*hypothesis*], the argument of the play, as Aristotle writes, which the poet 'should first simplify and reduce to a universal form [*ektiithesthai katholou*], before proceeding to lengthen it out by the insertion of episodes' (*Poetics* 17.3). See *Muses of one mind*, ch. 2 on 'The hypothesis of literary discourse', esp. pp. 50-8, for the tradition of Sidney's terms, particularly of 'presupposeth' at 107.11 [= *prae + supponere = hypotithemi*].
- 16- For understanding Sidney's *Apology*, the best account of this medieval tradition of faculty psychology and its sources in antiquity is in F. A. Yates, *The art of memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), chs. i-iv. See also K. Eden, *Poetic and legal fiction* (see n. 1), pp. 143-7, and M. Carruthers, *The book of memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 53-4, 68-9, 149, 183. For Sidney on poetry and 'the art of memory', *Apology*, 122.

- 17- Sidney's most extended example of practical criticism deals directly with this plasticity of space and time in his analysis of contemporary dramatic plots and characters (133.37-137.23, esp. 134.38-135.29). If one includes stylistic faults affecting longer forms as well, his comments on the shorter genres (including the psalms) occur at 99.6-21, 101.37-108.13, 115.23-6, 116.1-117.7, 118.19-119.11, 125.2-23, 133.22-36, 137.24-139.24. He repeats some of his advice in *Astrophil and Stella*: see esp. sonnets 1, 3, 6, 15, 28, 45, 74.

(١٩)

أرسطو وهوراس ولونجينوس

مفهوم استجابة القارئ

نيكولاس كرونك

يركز الاتجاه البلاغي للنقد الأدبي في القرن السادس عشر والسابع عشر على الشاعر (كمبدع) للنص أكثر من التركيز على القارئ أو المستمع (كصانع) لمعنى النص. والحديث عن هدف الشاعر، مثلما فعل هوراس، هو افتراض مسبق لنهج يركز على المؤلف: فالقراء مستبعدون في فن الشعر *Ars poetica* مع الملاحظة العابرة أن القدماء يفضلون الفائدة، بيد أن الشباب كانوا يبحثون عن اللذة^(١) في الثلث الأخير من القرن السابع عشر. وفي أوج الكلاسيكية الجديدة الفرنسية كان الاهتمام بالوضوح كبيراً، ويبدو أنه أناط بالقارئ دوراً سلبياً تماماً: فقد كتب كارتيزيان بيرنارد لامى Cartesian Bernard Lamy في مؤلفه *De l'art de parler* (١٦٧٥) أنه لكي نحصل على أسلوب رقيق واضح يجب على المرء ألا يترك شيئاً لتخمين القارئ،^(٢) وقد يكون من المضلل أن نأخذ على المعنى الظاهري هذا الإهمال الواضح من جانب القارئ، ولطالما شغل منظرو الشعر والبلاغة بالأثر الفعال للغة. يتحدث نقاد الأدب في عصر النهضة والقرن السابع عشر عن قضية استجابة القارئ بالاعتماد على الإرث البلاغي لهوراس Horace وأرسطو ثم للونجينوس Longinus بشكل متزايد في

القرن السابع عشر. وقد احتفظ مؤلف هوراس المسمى Epistula ad Pisones والمعروف باسم Ars poetica بوجود ديناميكى فى النقد الأدبى فى عصر النهضة والقرن السابع عشر، رغم أنه كان معروفاً منذ العصور الوسطى. وقد ظهرت طبعة دولتشى Dolce الإيطالية الأولى عام ١٥٤٥ دون اسم لمؤلفها عام ١٥٤١، وظهرت طبعة أرشديكون درانت Archdeacon Drant الإنجليزية الأولى عام ١٦٧٧. وتحتوى قصيدة Art poétique التى كتبها بوالو Boileau والتى تضم ١١٠٠ بيت، منها أكثر من مائة بيت أخذت مباشرة من قصيدة هوراس المسماة Ars poetica (إضافة إلى مائة بيت أخرى مستعارة من قصائد أخرى لهوراس).

والجزء من قصيدة هوراس الذى أثار أكبر قدر من الجدل هو وصف أهداف الشاعر بأنها التعليم والإمتاع، وهى ترجمة من جونسون لتلك الأبيات (1640):

Poets would either profit, or delight,
Or mixing sweet, and fit, teach life the right...
The Poems void of profit, our grave men
Cast out by voices; want they pleasure, then
Our Gallants give them none, but passe them by:
But he hath every suffrage, can apply
Sweet mix'd with sowre, to his Reader, so
As doctrine, and delight together go. (3)

ومعناها :

الشعراء إما يفيدون أو يمتعون،

أو يخلطون الحلاوة بالفائدة، ويعلمون الحياة القويمة؛

فالقصاصد التي تخلو من المتعة، رجالنا الشجعان

يلفظونها؛ إنهم يريدون المتعة،

والشباب المقانقون لايهتمون بها، بل يمرون عليها مرور الكرام:

أما من لديه المصادقة فإنه يستطيع تقديم

الحلاوة مخلوطة باللذوة لقارئه

هكذا كمبدأ من المبادئ، وتبقى المتعة في النهاية^(٣).

إن فكرة الهدف المزوج للشعر هذه تتردد كثيرًا خلال تلك الفترة: فيوليوس سيزر سكاليجر Julius Caesar Scaliger، الذذاع صيت رسالته اللاتينية الطويلة Poetices libri septem (١٥٦١) في فرنسا، يزعم أن الشاعر في حقيقة الأمر يعلم ولا يقوم بدور مَنْ يبعث البهجة والسرور في النفوس فقط،^(٤) ويقول سيدنى في قصيدته Apology for poetry (١٥٩٥) إن الشعر هو فن المحاكاة، وهو بهذا يعلم ويبهج^(٥)، فهذا المبدأ الذي كان يكرره شعراء عصر النهضة باستمرار قد جاء في حينه؛ ليطبق فيما وراء أنواع الشعر والمأساة. وعندما يقول موليير إن واجب الملهاة هو تقويم البشر في أثناء تسليتهم،^(٦) فإنه يستخدم كلمات هوراس للدفاع عن نوع أدبي وتوقيره؛ لأنه لم يلقَ الاحترام والتوقير الكافيين، وبالمثل فإن الروائيين الفرنسيين على مدار القرن السابع عشر يستخدمون أقوال هوراس للدفاع عن نوعهم الأدبي الجديد، ولتقديم نقطة البدء للبحث في وظائف الرواية وأهدافها كنوع أدبي،^(٧) ورغم مناقشة الفكرة على نطاق واسع فإنها لم تصبح شائعة. ويقدم لامزنارديير La Mesnardière مؤلفه Poétique (١٦٣٩) بمقال مطول يدافع فيه عن فائدة الشعر ويدحض فيه رأى كستلفيترو Castelvetro القائل بأن هدف الشعر هو الإمتاع فقط. أما قول هوراس فإنه

قول محوري بالنسبة للفكرة الكلاسيكية الجديدة الفرنسية عن الوظيفة الأخلاقية للفن: فعبارة "أن المرء يجب أن يعلم ويمتع" واردة في إحدى حكايات لافونتين La Fontaine الخيالية،^(٨) وإذا كان هدف الكاتب مقصوداً على التعليم والإمتاع، فإن دور القارئ قد يبدو سلبياً بعض الشيء، لكن لكي نعلم القراء ونمتعهم من الضروري أن نحرك مشاعرهم، كما يقول سيدني: "تحريك المشاعر أسمى منزلة من التعليم، فهكذا قد يبدو سبب التعليم وغايته. لكن من سيتم تعليمه إذا لم تتحرك مشاعره بالرغبة في التعليم؟ وما الخير الذي يجلبه ذلك التعلم (ما زلت أتحدث عن المبدأ الأخلاقي) حتى يدفع الشخص لتنفيذ ما تعلمه؟"^(٩) إن مقولة هوراس تشجع على التفكير في الأثر الفعال للأدب، والهدف الثلاثي المتضمن للتعليم والإمتاع وتحريك المشاعر يختلف اختلافاً بيناً عن البلاغة القديمة، التي كانت ترتبط عادة بثلاثة أنواع من الأساليب "المنخفض" و"الوسيط" و"المرتفع" على الترتيب.

إن أوضح تعبير عن قدرة الأدب على تحريك المشاعر هي فكرة التطهير catharsis التي يعبر عنها أرسطو في كتابه الشعر Poetics حيث يقول: إن المأساة هي محاكاة لحدث تام مكتمل... يؤثر من خلال مخاطبة كوامن الشفقة والخوف في تطهير catharsis هذه العواطف^(١٠)، ولما كان تأثير هذا النص على النقد الأدبي في عصر النهضة غير موجود قبل نهاية القرن الخامس عشر، ولم يكن معروفاً على نطاق واسع قبل منتصف القرن السادس عشر، فقد كان تأثيره هائلاً وغير مسبوق، ولقد ظهرت ترجمة جيور فاللا لعمل أرسطو هذا إلى اللغة اللاتينية لأول مرة عام ١٤٩٨، ونشر النص اليوناني للمرة الأولى في البندقية على يد ألدوس Aldus عام ١٥٠٨، أما الترجمة باللغة الإيطالية الدراجة فقد نشرت عام ١٥٤٩، ولم تظهر ترجمة فرنسية أو إنجليزية على مدار الأعوام المائة التالية. ولقد تأصلت شهرة هذا العمل بفعل سلسلة من التعليقات اللاتينية الرئيسية خاصة تعليق فرنسيسكو روبرتيلو Francesco Robortello وبارتولوميو لومباردي Bartolomeo Lombardi وفنسنزو

ماجى Vincenzo Maggi (١٥٥٠) وبييترو فيترومي Pietro Vettori وأنطونيو ريكوبوني Antonio Riccoboni (١٥٨٥)، كما أن لودوفيكو كاستلفيترو Lodovico Castelvetro (١٥٧٠) وأليساندرو بيكولوميني Alessandro Piccolomini (١٥٧٥) كتبوا تعليقات مهمة باللغة الإيطالية.

كان كتاب الشعر Poetics يترجم دائماً في الإطار الأخلاقي الموجود للفكر النقدي للأدبي المستمد من هوراس، ويحطول منتصف القرن السادس عشر كان قد حدث ما يمكن أن نسميه "اندماج" نقد هوراس ونقد أرسطو،^(١١) ولقد كتب كل من روبرتello Robortello وماجى Maggi تعليقات متكاملة على مؤلف هوراس المسمى Ars poetica ونشرها سوياً مع تعليقاتهما على أرسطو، وبعد قرن من الزمان يستطيع درايدن Dryden في مؤلفه Essay of dramatick poesie (١٦١٣) أن يتحدث عن مؤلف Art poetica، الذى كتبه هوراس باعتباره تعليقاً ممتازاً على كتاب الشعر Poetics لأرسطو.^(١٢)

كان المعنى الدقيق لكلمة catharsis والذى تمت مناقشته في كتاب الشعر Poetics بإيجاز شديد موضوع جدال واسع النطاق في عصر النهضة في إيطاليا: فقد زعم باولو بينى Paolo Beni، الذى نشر تعليقاً على كتاب الشعر Poetics عام ١٦١٣، أنه يعرف بضع عشرة ترجمة مختلفة لتعريف أرسطو للمأساة^(١٣) ولقد قدم التفسير الأخلاقي للتطهير catharsis توازناً مقابلاً للفكرة (من جمهورية أفلاطون Republic) أن الفنون التى تثير العواطف فنون ضارة، ولكن تفسير الآلية الأخلاقية للتطهير لم يمكن إثباتها بسهولة. ولقد قدم أنطونيو سيباستيانو منتورنو Antonio Sebastiano Minturno فى مؤلفه De poeta (١٥٥٩) وصفاً شبه طبى ذكر فيه أن إثارة الشفقة والرغبة تطهرنا من الاضطراب، الذى تسببه العواطف العنيفة وتعلمنا أن نتجنب المحن التى يمكن أن تسبب تكرار تلك المشاعر غير الطيبة. وكان آخرون أمثال كاستلفيترو أصحاب عقلية أقل حرفية فى تفسيرهم لعملية التطهير

ورغم أن الجدل كان محيرًا، فإنه قد تسبب في تركيز الانتباه على التأثير العاطفي للمأساة (في المقام الأول)، وهكذا فعندما يقول سيدني إن المأساة "تثير مشاعر الإعجاب والرهبة"^(١٤) فهو مدين بوضوح لأرسطو على الرغم من أنه يقلب ترتيب أرسطو للشفقة والرهبة، بل إنه يحول الخوف إلى الإعجاب، وكثيرًا ما كرر نقاد القرن السابع عشر واحدًا أو أكثر من أسلافهم من عصر النهضة، رغم أن كُتّاب المأساة الفرنسيين واصلوا التفكير في تعريف أرسطو، فها هو بيير كورني Pierre Corneille يروى النظرة النفسية للمأساة التي من خلالها ننظر إلى التأثيرات الشريرة على العاطفة لدى الآخرين؛ فتظهر تلك العاطفة داخل أنفسنا وتجنب بذلك النكبات المماثلة.^(١٥) أما راسين Racine الذي ربما التقط الفكرة من كورني Corneille فينأى بنفسه عن التفسير الأخلاقي المعتاد للتطهير catharsis، ويذكر أن المأساة تطهر هذه العواطف وتهذبها عن طريق إثارة الشفقة والرهبة؛ فبإثارة هذه العواطف تزيل منها كل غلو وفساد وتعيدنها إلى حالتها المعتادة والمعقولة.^(١٦) كذلك كانت ثمة محاولة لتوسيع فكرة التطهير catharsis بتطبيقها على الملهاة comedy: يوضح ريكوباني Riccoboni هذه الفكرة في رسالته عن الملهاة (١٥٧٩ وروجعت ١٥٨٥): ولقد أضاف هدف موليير Molière المعلن وهو "تقويم" مشاهديه في أثناء تسليةهم صدى لتلميح هوراس إلى التطهير catharsis الأرسطي.^(١٧)

كانت فكرة التطهير أداة قوية لدراسة شكل معين من أشكال التأثير العاطفي، لكن استخدامها كان مقصورًا على مناقشة رد فعل المشاهدين في المسرح، ولوصف التأثير على قارئ النص المكتوب كان على النقاد أن يبحثوا في مكان آخر، وكانت الفكرة الأفلاطونية عن الفورة الشعرية المستمدة من الـ Phaedrus والـ Ion معروفة جيدًا في عصر النهضة، ورغم أن النقاد الأكثر عقلانية كانوا يشكون كثيرًا في هذا المفهوم، فقد شكل تأثيره على النقد الكلاسي الجديد في فرنسا.^(١٨) إن فكرة الفورة المقدسة تعني في المقام الأول عملية الإبداع لدى الشاعر، لكنها يمكن

أن تستخدم بالقدر نفسه لتفسير رد فعل القارئ؛ فإذا ما ألهم الشاعر فإن القارئ سيلهم كذلك، وفيما يلي يقدم المؤلف الفرنسي لويس توماسان Louis Thomassin في الثمانينيات من القرن السابع عشر مناقشته للـ Ion لدى أفلاطون: "إن الفورة المقدسة التي يعرف بها ليس فقط الشعراء، بل أيضًا أولئك الذين يقرأون أعمالهم بهدف الفائدة، تشبه الروح السماوية التي تسلب عقولهم وتنقلهم إلى خارج أنفسهم حتى يتصل القراء والمستمعون بهذه الروح المقدسة مثلما يحدث للشعراء كما تسمى الحلقات الحديدية بعضها البعض وتتدلى من مغناطيس.^(١٩) يوجد تأكيد آخر لفكرة إلهام القارئ لدى لونجينوس Longinus الذي أصبحت رسالته ذاتعة الصيت خلال القرن السابع عشر فقط: وقد ظهرت أولى الترجمات المنشورة باللغة الإيطالية عام ١٦٩٣، وظهرت الترجمة الإنجليزية (Of the height of eloquence) عام ١٦٥٢ والترجمة الفرنسية التي كتبها الناقد بوالو Boileau عام ١٦٧٤٧. ولم يكن عسيرًا تضمين بعض أفكار لونجينوس في المزيج الموجود من تفكير كل من أرسطو وهوارس فيما يتعلق باستجابة القارئ: "إن البهاء يسبب النشوة أكثر من الإقناع لدى السامع، كما أن التعجب والدهشة دائمًا يثبتان أنهما أرقى من مجرد كونهما مقنعين ومبهجين، ذلك لأن الإقناع بصفة عامة هو شيء يمكن التحكم فيه، بينما الدهشة والتعجب يحتاجان إلى طاقة وقوة حقيقيين ويولدان الأفضل لدى السامع."^(٢٠) كان يمكن الاقتباس في ظروف لا يمكن اقتباس أفلاطون فيها، ولقد كان لرسالة لونجينوس تأثير قوى على التفكير في القرن السابع عشر فيما يتعلق بالقوة العاطفية للأدب.

إن الفكر النقدي لبوالو Boileau الذي كثيرًا ما يعتبر (خطأ) ملخص الكلاسيكية الجديدة في فرنسا، يبين كيف أن هذه التأثيرات المختلفة (والمعارضة في الظاهر) قد تم استيعابها في كيان فكري متماسك تقريبًا، وكما رأينا فإن الفن الشعري Art poétique يغمزه تأثير هوارس، إلا أثر الأفلاطونية الجديدة،^(٢١) ولا يمكن حل هذا

تمامًا من تأثير لونجينوس Longinus: وكان Art poétique قد نشر مع ترجمة بوالو Boileau لمؤلف لونجينوس Traité du Sublime عام ١٦٧٤، وكان العملان يعتبران مكملين لبعضهما البعض - ولم تظهر في حياة بوالو Boileau طبعة لـ Art poétique التي لم تحتو على Traité du Sublime ويقدم نقده الأدبي مثالًا صارخًا على الكيفية، التي أصبحت فيها الآثار النقدية المختلفة لهوارس وأرسطو وأفلاطون ولونجينوس تندمج بشكل متزايد في نهاية القرن السابع عشر.

على الرغم من أن نظامنا للنقد للأدبي يقوم على البلاغة يؤكد بالضرورة رؤية القارئ باعتباره هدفًا للتأثير الفعال للنص، فإن الفكرة الحديثة للتفاعل النشط للقارئ مع النص ليست غائبة تمامًا؛ فالمناقشة الكلاسيكية الجديدة في فرنسا للذوق على سبيل المثال تكشف عن وعي جيد "بقدره القارئ"، كما أن فكرة النص "الصعب" الذي يتحدى القارئ - مثل texte scriptible الذي كتبه بارت Barthes - معروفة بين أنصار الأفلاطونية الجديدة؛ فقد جاءت من الفكرة الأفلاطونية الجديدة عن المحاكاة والقاتلة بأن الشاعر لا بد أن يوظف لغته السحرية لكي يوصل ويحمي رؤيته الملهمة، وهذا الاهتمام بالحديث الرمزي له أبلغ الأثر على النظرية الشعرية في عصر النهضة، مثل Pléiade على سبيل المثال.^(٢١) وحتى في المناخ العقلاني للكلاسيكية الجديدة في فرنسا فإن الكتابة السحرية قد وجدت لها مخرجًا شرعيًا في الرمز، وفي الأنواع الأدبية الصالونية الحميدة ظاهريًا مثل énigme وكذا الـ métamorphose اللذين قدما الذريعة لألب كوتين Cotin لفتح مناقشة الصعوبة لطبيعة النظرية الشعرية لدى لونجينوس Longinus، عندما كتب أن التميز الحقيقي يحمل في طياته الكثير من التفكير؛ لذا فهو صعب أو يكاد يكون مستحيلًا المقاومة، ويطبّع في الذاكرة تأثيرًا قويًا لا يمكن محوه^(٢٢) فكل من هذين العاملين من عوامل استجابة القارئ تحدث عن النقد الأدبي في مطلع العصر الحديث.

الهوامش

- 1- D. A. Russell and M. Winterbottom (ed.), *Ancient literary criticism: the principal texts in new translations* (Oxford: Clarendon Press, 1972), p. 288 (Horace, *Ars poetica* 341-2). Unless noted otherwise, all translations are those of the present author.
- 2- B. Lamy, *De l'art de parler* (Paris: A. Pralard, 1675), p. 212.
- 3- Horace, *his art of poetrie*, trans. Ben Jonson, in his *Works*, vol. viii, ed. C. H. Herford and P. and E. Simpson (Oxford: Clarendon Press, 1947), pp. 327, 329 (*Ars poetica* 333-4, 341-4).
- 4- Quoted by René Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (Paris: Hachette, 1927), p. 64.
- 5- Sir Philip Sidney, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd (Manchester: Manchester University Press, 1973), p. 101.
- 6- TartuFe, 'Premier placet' (1664).
- 7- See G. J. Mallinson, 'Fiction, morality, and the reader: reflections on the classical formula *plaire et instruire*', *Continuum* 1 (1989), 203-28.
- 8- La Fontaine, *Fables*, vi, 2, 'Le Lion et le chasseur'.
- 9- Sidney, *Apology for poetry*, ed. Shepherd, p. 112.
- 10- Russell and Winterbottom (ed.), *Ancient literary criticism*, p. 97 (*Poetics* 1449b24-8).
- 11- See Marvin T. Herrick, *The fusion of Horatian and Aristotelian criticism, 1531-1555* (Urbana: University of Illinois Press, 1946).
- 12- John Dryden, *An essay of dramattick poesie*, in *Works*, ed. S. H. Monk (Berkeley: University of California Press, 1971), vol. xvii, p. 17.
- 13- Italian Renaissance debate concerning *catharsis* is described in B. Hathaway, *The age of criticism: the late Renaissance in Italy* (Ithaca: Cornell University Press, 1962), pp. 205-300.
- 14- Sidney, *Apology for poetry*, ed. Shepherd, p. 118.

- 15- P. Corneille, *Second discours*, in *Writings on the theatre*, ed. H. T. Barnwell (Oxford: Blackwell, 1965), pp. 28-38.
- 16- J. Racine, *Principes de la tragédie*, ed. E. Vinaver (Manchester and Paris: Nizet, 1951), pp. 11-12.
- 17- See W. D. Howarth, 'La notion de la catharsis dans la comédie française classique', *Revue des sciences humaines* 152 (1973), 521-39.
- 18- See J. Brody, 'Platonisme et classicisme', in *French classicism: a critical miscellany*, ed. J. Brody (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), pp. 186-207; and N. Cronk, 'Une poétique platonicienne à l'époque classique: le *De furore poetico* de Pierre Petit (1683)', *Dix-septième siècle* 37 (1985), 99-102.
- 19- Louis Thomassin, *La méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les lettres humaines . . . : De l'étude des poètes*, 3 vols. (Paris: Muguet, 1681-2), vol. i, p. 103.
- 20- Russell and Winterbottom (ed.), *Ancient literary criticism*, p. 462 (*On Sublimity* 1.4).
- 21- See D. C. Potts, "'Une carrière épincuse': Neoplatonism and the poet's vocation in Boileau's *Art poétique*", *French studies* 47 (1993), 20-32.
- 22- See D. P. Walker, 'Esoteric symbolism', in *Music, spirit and language in the Renaissance*, ed. P. Gouk (London: Variorum Reprints, 1985), ch. 15 ('Esoteric symbolism') [the work is unpaginated; pp. 218-32 in original printing, 1975].
- 23- See N. Cronk, 'The enigma of French classicism: a Platonic current in seventeenth-century poetic theory', *French studies* 40 (1986), 269-86.
- 24- Russell and Winterbottom (ed.), *Ancient literary criticism*, p. 467 (*On Sublimity* 7.3).

رابعاً: الأشكال الأدبية

ترجمة: محمد غزلان

(٢٠)

نظرية الملحمة الإيطالية

دانييل يافيتش

كانت موجة التنظير الإيطالية عن الملحمة والتي بدأت في منتصف القرن السابع عشر جزءًا من جهد عام لصيغ الحديث الشعري بالصيغة المنهجية وتحديد أنواعه المختلفة. وقد اكتسب كتاب الشعر Poetics لأرسطو قيمة غير مسبقة في النصف الثاني من القرن السادس عشر، وذلك لأن منهجه وتوجهه كانا يناسبان الحاجة لتعريف الشعر من ناحية أنواعه وما بينها من فروق. فقد كتب النص اليوناني لينتج نظرية أكثر منهجية للأنواع من تلك التي أرادها أرسطو.^(١)

وفيما بعد جعل تنظير شنكسنتو Cinquecento للملهاة هذا التضخيم لكتاب الشعر Poetics شديد الوضوح باعتبار أن أرسطو لم يترك أي تعريف حقيقي للملهاة، وإن فعل كما وعد في بداية الفصل السادس فقد فقد فيما بعد. ولم تمنع المناقشة غير الكافية للملهاة المعلقين من تعديل ما تصوروا أنه نظرية أرسطو للملهاة. والحقيقة أنها شجعت تلك التصورات بدءًا من فرنسكو روبرتيلو Francesco Robortello عن فن الملهاة، الذي ألحقه بتعليقه على كتاب الشعر Poetics (١٥٤٨) ومناقشة جيوفان جورجيو تريسينو Giovan Giorgio Trissino في مؤلفه Sesta divisione della Poetica (١٥٤٩)، الذي جاء الجزء الأكبر منه بعد التفسير الإيطالي لكتاب الشعر Poetics. وفي نهاية الأمر أصبحت هذه الإنشاءات الجديدة محاولات مستقلة لتقنين الملهاة مثل مؤلف De re comica الذي

كتبه ريكوبوني Riccoboni (١٥٧٩). وما أشيع أنه تقنين أرسطو للملحمة كان مماثلاً لما كتبه مفسرو القرن السادس عشر على أساس مناقشة أرسطو الموجزة، وفي الوقت الذي لم يقل أرسطو شيئاً عن الملهاة نراه قد خصص فصلين موجزين (٢٣-٢٤) من كتابه الشعر Poetics للملحمة، لكن دون التعرض للخصائص المميزة للملحمة بالتفصيل. ولقد تطورت نظريات شنكشتو Cinquecento عن الملحمة عن طريق ملء هذا العرض غير الكافي، وعن طريق دمج تعليقات أرسطو مع ما كان يعد المبادئ المماثلة في كتاب هوراس Ars poetica. ومرة أخرى نجد أن ما بدأ كتضخيم بسيط كما قال أرسطو عن الملحمة في تقسيم تريسينو Trissino الأخير في مؤلفه Poetica قد أصبح مناقشات موسعة لذلك النوع في الرسائل، التي كتبت عن الشعر أو الرسائل المستقلة عن ذلك النوع، مثل Discorsi del poema eroico الذي كتبه توركوأتو تاسو Torquato Tasso فيما بعد (١٥٩٤).

يلخص الجزء الأول من هذا المقال القواعد المحددة للملحمة في هذه المعالجة trattatistica اعتماداً على المصادر التالية: L'arte poetica لأنطونيوسيبياسيانو منتورنو Antonio Sebastiano Minturno (١٥٦٤)، و Discorsi dell'arte poetica لتاسو Tasso (الذي كتب بين عام ١٥٦٢ وعام ١٥٦٥)، و Carrafa o vero della epica poesia لكاملو بليجرينو Camillo Pellegrino (١٥٨٤)، و Poetica لجياسون دينوريس Giason Denores (١٥٨٨)، علاوة على تقنيات كل من تريسينو Trissino وتاسو Tasso. ولا يقصد بهذا العرض أن يوحى بأن هذه المبادئ قد أصبحت ثابتة أو مقبولة على نطاق واسع. أما النصف الثاني من المقال فسيبين أن هذه القواعد قد تعرضت للتنفيذ والتوضيح وإعادة التعريف، حتى أصبح واضحاً أنها وضعت لاستبعاد القصص الرومانسية والفروسية من شعر البطولة. كذلك كان ثمة اتفاق كاف حول المتطلبات الشكلية والموضوعية للشكل الأدبي بين المقتنين الأرسطيين الجدد المختلفين للسماح بالموجز التالي.

يبدو أن إحدى أسباب تقنيات القرن السادس عشر لنظرية الملحمة مشتقة من أرسطو هو أنها دائماً تنظم نفسها (باستثناء تاسو) حول الأجزاء النوعية الأربعة التي حلل أرسطو المأساة وفقاً لها؛ الحكمة *ethos* أو رسم الشخصيات، الفكر والأسلوب. إضافة إلى ذلك فإن الاتجاه الذي تضمنه مزاعم أرسطو عن أوجه الشبه بين المأساة والملحمة كان مفروضاً أن يحول المبادئ التي حددها الفيلسوف اليوناني بشكل أكمل كمأساة إلى ملحمة. وهكذا فيما يتعلق بالحكمة كان مقرراً أن تتكون حكمة الملحمة من حدث واحد متكامل له بداية ووسط ونهاية. وكثيراً ما دعم هوراس توصية أرسطو بأن تكون الحكمة واحدة ومتكاملة (*Ars poetica* 23) كذلك دمجت مبادئ هوراس ودمج الأجزاء في وحدة واحدة مع مطالب أرسطو المشابهة في نهاية الفصل الثامن. كما أن مديح هوراس لهوميروس على اختياره الفنى للمادة وعلى الإسراع إلى منتصف القصة (2-136 *Ars poetica*) قد أيدته الفصل الثالث والعشرون من كتاب الشعر (١٤٥٩ 6-30 a)؛ حيث يشير أرسطو إلى أن هوميروس لم يتعرض إلى حرب طروادة بكاملها، لكنه انتقى جزءاً واحداً من القصة بكاملها. ولقد استشهد معلقو القرن السادس عشر بمثال الإنيادة أكثر من استشهاده بالأوديسا عند مناقشة الرغبة في البدء من منتصف العمل أو من أجل تنظيم الحكاية وفقاً للترتيب غير المباشر *ordo obliquus* بدلاً من الترتيب الطبيعي *naturalis ordo* المرتب وفقاً لترتيب الأحداث. كذلك كانت الاستمرارية والوحدة مطلوبتين. ويمكن تعليق الحدث الرئيسى لإفساح المجال للفواصل بين أغاني الكورس، لكنها كان يجب أن تخدم الحكمة الرئيسية ولا تعرض تكاملها للخطر بأي شكل من الأشكال.

وأما ما يتعلق بالموضوع فقد تعرضت الملحمة للحدث البارز الجدير بالذكر لفرد شهير أو أكثر، لواقعة معروفة سجلها التاريخ بدلاً من قصة منسوجة. ولم يكن أرسطو قد اشترط أن يكون موضوع حبكة الملحمة تاريخياً، لكنه أشار في الفصل

التاسع (١٤٥١ ط ١٥) إلى أن شعراء المأساة يتمسكون بأسماء أشخاص شهود على حدوث الواقعة؛ لأن هذه الشهادة تكون أكثر إقناعاً، وما حدث بالفعل يكون ممكناً. وعندما يقترح تاسو Tasso في مؤلفه *Discorsi dell'arte poetica* أن القصيدة الملحمية يجب أن تقوم على حجية التاريخ، فإنه يفسر ما قاله أرسطو في الفصل التاسع بأن المادة التاريخية تعطى الملحمة قدراً أكبر من الاحتمال، مضيفاً أنه ليس من المحتمل أن يكون حدثاً بارزاً مثلما يرد في قصائد البطولة لم يكتب أو يصل إلى ذاكرة الأجيال التالية بمساعدة التاريخ^(١).

كان مفروضاً أن يكون أبطال الملحمة هم الأشخاص البارزين أنفسهم أو ذوى المكانة العالية الذين يوجدون في المأساة، وهكذا تحولت مبادئ رسم الشخصيات التي وضعها أرسطو للمأساة (في الفصل الخامس عشر) إلى الملحمة، وأضدتها تحديدات هوراس حول رسم الشخصية. وقد طالب منظرو الملحمة في القرن السادس عشر بسلوك مثالي في أبطال الملاحم، وهو معيار لم يناقشه أرسطو، وكانت أولى متطلبات الأخير أن تكون شخصية طيبة [khrestos]؛ أي أنه (أو أنها) يكون ببساطة شخصاً من نوعية جيدة ومثالا للقضية كذلك. وواقع الأمر أن أرسطو لم يميز بين أبطال المآسي وأبطال الملاحم، وقد أصبح جلياً أن الأبطال الفضلاء الذين طالب بهم منظرو الملاحم كانوا يختلفون عن الشخصيات متوسطة الجودة، الذين أوصى بهم أرسطو للمأساة، لكن لم يحدث تمييز واضح غير أرسطى حتى عرف تاسو القصيدة البطولية^(٢). وقد قصد بمثالية شخصيات الملحمة أن تؤدي الوظيفة الاحتفالية والأخلاقية التي كان عصر النهضة يعزّيها عادة إلى الشعر البطولي. ولم يعز أرسطو قط تلك الوظيفة التعليمية إلى الشعر.

دعت الإشارات الهزلية في كتاب الشعر Poetics عن الخصائص الشكالية للملحمة إلى التفصيل، خاصة من حيث الحجم والأهمية. وقد اعترف أرسطو في نهاية الفصل السابع عشر (١٤٥٥ ط ١٥) أن القواصل الإضافية كان مسموحاً بها

في الملحمة، وأنها أسهمت في إضفاء سمات التمجيد *magnitudo* والتنويع اللذين ميزاها عن المأساة. فبالإضافة إلى مدحه لاستخدام هوميروس الاستطراد المضخم (مثل قائمة السفن في الإلياذة ٢) والاعتراف بأن الشاعر الملحمي يمكن أن يحكى الأحداث التي تقع في أماكن مختلفة في الوقت نفسه (الفصل الرابع عشر ١٤٥٩ ط ٢٣-٣١) أجاز هذا الأمر تضمين الفواصل كوسيلة لتحقيق خاصية اتساع *ampiezza* الملحمة، إلا أن الدافع للاستطراد من الحدث الرئيسي أو تضخيمه بالفواصل الإضافية كان ينبغي تقيمه بصرامة: فتلك الإضافات كانت جائزة ما دامت الفواصل محتملة وضرورية (رغم أن ما كان يعنيه هذا الأمر كان محل جدال بين المنظرين) وذات صلة بالحدث الرئيسي أو تابعاً له، ولم تؤد إلى نهايات منفصلة.^(٤) وكان دمج الفواصل في الحبكة الرئيسية له الاعتبار الأول، وقد كان المنظرون الأكثر تشدداً يقولون إن الإلياذة *Iliad* أو الإنيادة *Aeneid* كان عليهما أن يكونا مثالين لذلك التكاملي؛ لأن أيًا من الفواصل لم يمكن حذفه من أى منهما دون تشويههما أو إحداث ضرر بالغ بهما. وعموماً فإن تضخيم وظيفة الفواصل قد لقي المزيد من الاهتمام والتحديد مما لقيه في كتاب الشعر *Poetics*، وكذا التمثيل من شعراء ما بعد أرسطو، خاصة فيرجيل *Virgil*.^(٥)

إن فترة الأحداث الأطول والتي تميز الملحمة عن المأساة بقيت بشكل عام غير محددة رغم أن منتورنو *Minturno* مثلاً قد اقترح مدة عام كحد أقصى، والذي كان مطلوباً بشكل عام هو أن يكون حجم القصيدة أو الحدث الذي تجسده، من بدايته حتى نهايته، يسهل تذكره أو استيعابه من قبل القراء أو المشاهدين.

يقول تاسو *Tasso* إن تلك القصيدة كبيرة بشكل معقول بحيث لا تعتم الذاكرة أو تخذلها، فتستوعب العمل بأكمله على الفور، فيمكن فهم كيف يتصل شيء ما بشيء آخر ويعتمد على شيء ثالث، وكيف تكون الأجزاء متناسبة فيما بينها مع الكل.^(٦)

تكرر إصرار أرسطو على الحاجة إلى المحاكاة المأساوية كي تكون محتملة ويمكن تصديقها على يد منظرو شنكسنتو Cinquecento للملحمة، في مناقشتهم لتطور الحبكة ورسم الشخصيات، بيد أن إدراك أرسطو أن الملحمة تتسع لما هو عجيب وغير عقلاني (irrational) (١٤٦٠a13) ما هو غير محتمل، والذي منه تنشأ الدهشة، يكون أروع في الملحمة.....^(٧) أتاح تخفيف بعض قيود الاحتمال المفروضة على المأساة، ومن ثم إلى أى مدى استطاع شاعر الملحمة أن يجهد مصداقية مستمعيه، وما هي الاحتمالات المستحيلة التي فضلها أرسطو على غير المحتمل الممكن (١٤٦٠a36) كانت قضايا نوقشت على نطاق واسع.

وبالمثل فإن اعتراف أرسطو العابر بمقدرة الملحمة الأكبر على إثارة التعجب قد شجعت بعض المقتنين على التفكير في التأثيرات العاطفية الغريبة للملحمة، وعلى إدراك أن هذه التأثيرات تختلف عن الشفقة والرغبة، اللتين كان أرسطو يطلبهما من المأساة. فقد لاحظ تاسو Tasso، على سبيل المثال، في مؤلفه Discorsi، وهو على حق على عكس ما لاحظته المعلقون التقليديون، أن الملحمة والمأساة ليست لهما نهايات مماثلة.

" من الجلي الواضح أن التأثيرات نفسها لا تحدثها المأساة والملحمة؛ فالأحداث المأساوية تثير الرهبة والشفقة... أما الملاحم فهي لا تكتب في الأصل لتثير الرهبة والشفقة، وليس هذا الشرط ضرورياً فيها. ومن ثم فإذا وصفنا أحداث كل من المأساة والملحمة بالبارزة، فإنها تختلف في طبيعة بروزها..... ؛ فالبروز البطولي..... يقوم على أعمال تتسم بالبطولة الحربية السامية، وعلى أعمال تتسم باللباقة والكرم والتقوى والدين، وهذه الأعمال التي تتناسب الملحمة لا تتناسب المأساة من قريب أو بعيد ".

في الوقت الذي كان مقتنون آخرون يشاركون تاسو Tasso زعمه بأن " العجائب " maraviglia الخاصة بالملحمة كانت تتولد، مثلما يقول جياسيون

دينوريس Giason Denores، عن طريق أى رهبة فاضلة تفوق القدرة المعتادة لعظماء الرجال. كان ناسو أول من ناقش على نطاق واسع كيف ينتج التعجب من الملحمة، فقد كانت الأشياء التى تتطوى على المعجزات مصدراً تقليدياً آخر للعجائب، لكن إذا كان العجب مصدره تدخلات سماوية أو غيبية فقد ذكر ناسو Tasso أن هذه ينبغي أن تتفق مع المعتقدات المسيحية كى يصدقها الناس؛^(٨) فالأشياء العجيبة لم توجد فقط فى موضوع القصيدة بل يمكن أن تتحقق كذلك من خلال قالبها الفنى عن طريق ملاحمها الأسلوبية وعن طريق كلماتها verba.^(٩)

كان على المقتنين الإيطاليين أن يجدوا مقابلاً دارجاً للوزن اليونانى سداسى التفعيلة المستخدم فى الملاحم القديمة والذى كان أرسطو يعده إحدى السمات القليلة، التى تميز الملحمة عن المأساة (صيغة التصريح، حجمها وزنها هى السمات الأخرى) واقترح ترسينو Trissino القوافى الحرة المؤلفة من أحد عشر مقطعاً ottava rima endecasillabo sciolto معتبراً أن القوافى المؤلفة من ثمانية مقاطع وغيرها من القوافى لم تكن تكفى لتحقيق عظمة الملحمة. بيد أن أغلب المعاصرين (عدا دينوريس Denores) لم يتفقوا مع نقد ترسينو Trissino لل ottava rima وقبلوا هذا الشعر المقفى باعتباره الأنسب للحكايات البطولية.

يقول أليساندرو بيكولوميني Alessandro Piccolomini فى تعليقه على كتاب الشعر Poetics الصادر عام ١٥٧٥ (نرى اليوم أنه رغم جهود المتعلمين والشعراء المجيدين لتشجيع استخدام إما الموشحات terza rima على طريقة Dante أو الأبيات غير المقفاة التى تحتوى على أحد عشر مقطعاً (كوزن لها) بالنسبة للقصيدة الملحمية الدارجة، فقد انتشرت قوافى المقاطع الثمانية ottava rima على الرغم من ذلك^(١٠)).

إن تقنين الملحمة الذى ظهر فى منتصف القرن السادس عشر لم يتكون ببساطة من التشكيلات والقواعد المنفصلة، وكان التنظير حول الأنواع الأدبية فى

القرن السادس عشر يكاد يتصل دائماً بالممارسة الشعرية المعاصرة، أو بعبارة أدق بالنزاعات حول تلك الممارسة. وهكذا فإن حديث تريسينو Trissino عن القوافي الحرة المؤلفة من أحد عشرة مقطعا endecasillabo غير المقفاة يذكرنا بملحمته الدارجة، التي كتبها بهذه النظم والمسماة تحرير إيطاليا من مخالب القوط Italia (1547-8) liberata dai goti. وقد استغرق تريسينو عشرين عاماً في كتابة هذه القصيدة فكانت أولى الملاحم التي كتبت على نسق هوميروس، ووفقاً للقواعد التي وضعها أرسطو، ثم اتضح أنها فشلت فشلاً ذريعاً. ومن ناحية أخرى فإن أورلاندو الهائج Orlando furioso، تلك القصة الرومانسية الفروسية التي لم تتبع المبادئ الكلاسيكية الجديدة، والتي كتبها أريوستو Ariosto، قد أصبحت في منتصف القرن قصيدة من العصر الحديث، فقد طبعت بين عامي ١٥٤٠ و ١٥٧٠ حوالي تسعين مرة، وبحلول الستينيات من القرن السادس عشر أعيد نشرها مرات أكثر من الترانيم الكنسية Canzoniere التي كتبها بترارك Petrarch. وبفضل الجهود التطويرية لناشري البندقية أصبحت تلك الملحمة تعد أشهر قصيدة روائية في الأدب الإيطالي، بل تعادل كبرى الملاحم القديمة.

لم يستطع التنظير في مجال الملحمة في القرن السادس عشر تجاهل النجاح والشهرة الكبيرين اللذين حققتهما Furioso ولا الفشل الذريع الذي لقيته ملحمة تريسينون الكلاسيكية الجديدة.^(١١) كذلك تصادف أن Orlando furioso حققت أكبر نجاح لها وأعلنت القصيدة البطولية الجديدة في الفترة بين الأربعينيات والسبعينيات من القرن السادس عشر، في الوقت الذي كان كتاب الشعر Poetics لأرسطو يتم استيعابه ودمجه مع Ars poetica، الذي كتبه هوراس ليضعا قواعد الملحمة سألقة الذكر. ولم يفشل هذا الربط في إثارة الجدل لأن النقاد أنكروا أن قصيدة أريوستو Ariosto سخرت مما كان مفهوماً أنه وصف أرسطو للملحمة. وقد سارع

الكلاسيون الجدد فى الإشارة إلى تحديات أريوستو Ariosto وأنكروا على Furioso المكانة التى حققتها.

لا يملك الإنسان إلا الشعور بالدهشة من كيفية اتصال نظرية الملحمة بالاستخفاف بالقصة الرومانسية الفروسية التى ظهرت أواسط القرن، والحققة أن مبادئ الملحمة التى لخصناها آنفاً قد صيغت أول الأمر كهجوم على قصيدة Orlando furioso التى بدأت فى الظهور قبيل عام ١٥٥٠. وربما يقال إن هذه الهجمات الأولى على قصيدة أريوستو Ariosto التى حققت أعلى المبيعات، والتى علمنا بها فيما بعد، تعرف الملحمة بالنقى، معتمدة فى ذلك على فشل Furioso فى مراعاة متطلبات الملحمة التى وضعها أرسطو.^(١٢)

إن الاتجاه لتعريف الشعر الملحمى باستخدام نواحي القصور فى Furioso وغيرها من القصائد الرومانسية كأمثلة مضادة تتردد لدى أغلب المنظرين عن الملحمة خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر، لكن قبل دراسة السياسات الأدبية التى تشكل أساساً لتقنين الملحمة يجب أن نلاحظ أن الهجمات التى شنّها الأرسطيون الجدد على قصيدة Furioso قد دفعت جيوفامباتستا جيرالدى سنيتيو Giovambattista Giraldis Cintio إلى كتابة Discorso intorno al comporre dei romanzi، كما دفعت جيوفانى باتستاپنيا Giovanni Battista Pigna لكتابة الرومانسيات I romanzi، وهما أول تنظير للقصيدة الرومانسية الفروسية. وكان رد جيرالدى Giraldis عام ١٥٥٤ بمؤلفه Discorso أول محاولة لصياغة نظرية للقصيدة الرومانسية الفروسية بوصفها نوعاً أدبياً يختلف عن الملحمة القديمة. واقترح جيرالدى ألا يحكم على الـ romanzo وفقاً لقواعد الملحمة القديمة؛ لأنها نوع حديث من الشعر وتتبع قوانين شكلية مختلفة. وكان تاريخ جيرالدى للقواعد الشعرية أهم إسهاماته الباقية فى مجال التنظير فى القرن السادس عشر. وفى رده على الرأى الكلاسى المتمسك بأن المبادئ الشعرية لأرسطو (وهوراس فى هذا الأمر) باعتبارها نتاجاً للفكر

الطبيعى، كانت ثابتة وتطبق على جميع الأنواع الشعرية، وذكر جيرالدى أن تلك التغييرات الإنسانية مثل العادات والأذواق نفسها تتغير بمرور الزمن، وإذا كان كتاب الرومانسيات *romanzatori* فى العصر الحاضر يكتبون أعمالهم وفقاً لمبادئ شعرية مختلفة عن تلك التى يراها كل من هوراس وأرسطو، فإن ذلك مرجعه إلى أن تلك المبادئ تناسب الذوق الحديث أكثر من مبادئ الملحمة القديمة التى تنطوى على مفارقات تاريخية. إن الملاحم الرئيسية التى سعى جيرالدى *Giraldi* لتبريرها تعدد الحبكة والأبطال، وعدم الاستمرار النسب، والجوانب الروائية الخاصة مثل التعددية الضرورية. فوفقاً لجيرالدى حظيت غزارة الإنتاج وتنوعه التى نتجت عن تعدد الحبكة والأبطال فى القصيدة الرومانسية الفروسية باستحسان المشاهدين والمستمعين المحدثين.

كان كتاب الرومانسيات *I romanzi* الذى كتبه جيوفانى باتستابينا *Giovanni Battista Pigna*، ذلك التقنين الرائد الآخر للقصيدة الرومانسية، رداً على الهجوم الأرسطى الجديد على قصيدة *Furioso*، ومثلما فعل جيرالدى *Giraldi* أكد *Pigna* أن القصائد الرومانسية تكتب وفقاً لبعض المبادئ التى تختلف عن الملحمة القديمة؛ فقد ميز بين تراكيب الحبكة المتعددة وموضوع القصيدة الرومانسية من المادة التاريخية وبين الحبكة الواحدة للملحمة القديمة، بيد أن *Pigna* قصد توضيح أن ذلك النوع الأدبى تطور حتى وصل إلى شكله الإيطالى الأسمى (ممثلًا فى قصيدة *Furioso*)، وجسد فى النهاية معظم معايير أرسطو للشعر الملحمى. وفيما يتعلق بكون القصيدة الرومانسية محاكاة للأعمال البطولية وتتعلق بموضوع نموذجى عجيب فإنه يمكن حدوثه، مثل الملحمة الكلاسية. لقد كان *Pigna* أكثر ميلاً من جيرالدى إلى جعل القصيدة الرومانسية *romanzo* تتفق مع ما جاء فى كتاب الشعر لأرسطو، فهو يزعم فى إحدى المواضع أننا عندما نتحدث عن القصائد الرومانسية نجد أن أرسطو كان مرشدنا رغم أنه لم يتكلم عنها قط.^(١٢) وقد لقيت جهود جيرالدى

Giraldi الأولى لإعطاء القصيدة الرومانسية هوية منفصلة معارضة كبيرة خلال السنوات الخمس والثلاثين التالية فقد كان على الأرستطيين الجدد أن يحضوا مزاعمه؛ لأن الاعتراف بالقصيدة الرومانسية الفروسية كنوع أدبي منفصل معناه إنكار مقدمة أساسية من مقدمات الكلاسيين الجدد مؤداها أن الفن الشعري له قواعد عالمية ثابتة لا تتغير، فلو أن أرسطو يذكر القصيدة الرومانسية ضمن أنواعه الأدبية فمعنى هذا أنها ليست ببساطة من أنواع الشعر. وهكذا عندما يميز أنطونيو سيباستيانو منتورنو Antonio Sebastiano Minturno القصيدة الرومانسية غير المتطورة وغير المتقنة وبين أنواع الشعر الأرقى والأجود فهو يعنى الملحمة، ويرفض أن يمنح ذلك الشكل الأدنى من أشكال الكتابة منزلة النوع الأدبي المنفصل؛ ففي فصل الباب الأول من كتاب *Arte poetica* (١٥٦٤)، الذى نجد فيه نقدًا للقصيدة الرومانسية، نرى تكرارًا لظاهرة اتضحت من قبل فى سرد بنيا لأولى هجمات الأرستطيين الجدد - من أمثال Ariosto - على حجة الملحمة لمقابلتها بنقيضها المتجاوز، القصيدة الرومانسية، كى يعرفوها تعريفًا مكتملا. لكن الأكثر من ذلك أنه اتضح فى *Arte poetica* الذى كتبه منتورنو Minturno أن إحدى الوظائف الأصلية لنظرية الملحمة ليست ببساطة انتقاد القصيدة للرومانسية بل لإقصائها من دائرة الشعر.

إن القصيدة الرومانسية بالنسبة لمنتورنو Minturno وكذا أريوستو لا تتبع قواعد خاصة بها، بل تتكون من تعدييات على المبادئ الثابتة المختلفة التى تحدد الشعر البطولى، مثل وحدة الحدث، الترابط السردى والاستمرارية. ويجب أن يكون مفهوماً أن منتورنو Minturno بإدراجه *Furioso* فى هجومه على القصيدة الرومانسية لم يسع فقط لدحض إضفاء جيرالدى الصبغة الشرعية على ذلك النوع الجديد، بل أيضاً لدحض الأبطال الكثيرين لقصيدة *Furioso*، والذى حاول مثله مثل بنيا Pigna أن ينسبها إلى ملحم هوميروس وفيرجيل، وأن يقول إنها تتفق مع ما قاله أرسطو عن السرد الملحمى. وبحلول الستينيات من القرن السادس عشر كان كتاب الشعر

Poetics لأرسطو قد أصبح مشهوراً وأكثر حجية، وهو تطور مكن منتورنو من توضيح أن قصيدة أريوستو لم تتبع المبادئ الشكلية التى وضعها أرسطو للملحمة، وهو الأمر الذى لم يكن بهذا الوضوح قبل عشر سنوات.

كان أهم إسهام فى نظرية الملحمة فى تلك الفترة يتمثل فى مؤلف Discorsi dell'arte poetica الذى كتبه تاسو Tasso ونشر فقط عام ١٥٨٧، وإن كان قد كتب بين عامى ١٥٦٢ و ١٥٦٥، وهو الوقت نفسه الذى ظهرت فيه رسالة منتورنو Minturno. وقد شارك تاسو منتورنو الاعتقاد بأن القصيدة الرومانسية كانت نوعاً معيماً من الكتابة الشعرية، وكان تقنيته للملحمة مدفوعاً بنقد للقصيدة الرومانسية. وفى رسالته الثانية يتخذ هذا النقد شكل الدحض لإضفاء جبرالدى الصبغة الشعرية على القصيدة الرومانسية الفروسية على أساس أنها تختلف عن الشعر الملحمى التقليدى. فوفقاً لتاسو Tasso ذلك التعدد المحير والطول المفرط وغياب البدايات والنهايات لقصيدتى بوياردو Boiardo وأريوستو Ariosto ليست ملامح شكلية كنوع أدبى مستقل، بل إنها مثالب تركيبية أصيلة فى القصائد السردية ذات الفواصل والتى ترفض القواعد الكلاسية الصحيحة للوحدة والاستمرارية. ومثلما اعترف بنجاح Orlando furioso كانت نظرية تاسو تهدف إلى الإشارة إلى مدى سوء الذى كتب أريوستو به قصيدته، ومدى التميز الفنى الذى تحققه الملحمة التى تتبع المبادئ التى وضعها؛ أى ملحمة Gerusalemme liberata البطولية. ويرى منتورنو Minturno وتاسو Tasso أن القصيدة الرومانسية الحديثة نوع معيب ومتسلط من الكتابة البطولية، وهو ما كرره الأرسطيون الجدد طوال الأعوام العشرين التالية، وفى هذا الوقت يؤكد كاميلو بليجرينو Camillo Pellegrino من جديد وجهة النظر هذه فى حوارته المسمى Il carrafa o vero della epica poesia عام ١٥٨٤ أن القصيدة الرومانسية Romenzo الوضعية والسوقية تأخذ مكاناً معيماً. وكان Il carrafa الأول عمل منشور يعطى موقع الصدارة لقصيدة Gerusalemme liberata التى كتبها تاسو، وزعم

فى مقارنة مع Furioso التى كتبها أريوستو Ariosto أن عمل تاسو Tasso يعد قصيدة ملحمة أرفع وأسمى. وقد بدأ الجدل حول المزايا النسبية للعملية بعد الإصدار الأول لقصيدة تاسو عام ١٥٨١، لكن بليجرينو Pellegrino كان أول من جمع المزام المختلفة التى قيلت حول تفوق Liberata كملحمة. وبمنصرة تاسو على أريوستو أطلق شرارة الجدل النقدي بين مؤيدى أريوستو ومؤيدى تاسو، ذلك الجدل الذى استمر حتى نهاية القرن.^(١٤)

ذكر بليجرينو Pellegrino أن أريوستو Ariosto اختار أن يكتب قصيدة رومانسية شعبية بدلاً من أن يكتب ملحمة، وأعطى ذلك النوع من الكتابة الأدبية مكانة متدنية، فلم يكن يأمل أن يصل إلى ما حققه تاسو Tasso من مكانة وشرف فى الشعر الملحمى. لكنه فى أثناء التمييز بين القصيدة الرومانسية وبين الملحمة؛ كى يثبت تبنى مرتبة الأولى نراه ينتقى الملامح التالية:

محاكاتها لكثير من الأحداث وكثير من الأبطال، بما فى ذلك الأشرار وعديمي الأخلاق، وقصصها الزائفة تماماً، عدم جاذبيتها، استطراداتها غير المتصلة؛ وعموماً غياب الترابط فيها.

هذه الملامح تعد عيوباً، لكنها تشكل فى الوقت نفسه تعريفاً محدداً لذلك النوع من الكتابة. وعلى عكس تعريف جيرالدى Giralدي للقصيدة الرومانسية الذى هدف إلى تأكيد شرعية النظر الجديد للملحمة، يهدف تعريف بليجرينو Pellegrino إلى إظهار كيفية إخفاق القصيدة الرومانسية فى الالتزام بالمبادئ الثابتة للملحمة كما وضعها أرسطو. ولقد رأينا أن هذا النوع من النقد قد وجه إلى القصيدة الرومانسية الفروسية لما يربو على ثلاثين عاماً، لكن بدلاً من الاعتراض على عدم اتباعها مبادئ الملحمة يستخدم بليجرينو Pellegrino الآن قصيدة Tasso كدليل على أن هذه المبادئ يمكن أن يتم الالتزام بها فى الشعر الإيطالى الحديث.

وسرعان ما أدرك معارضو بليجرينو أنه بتصنيفه لأريوستو Ariosto كمجرد كاتب لقصيدة رومانسية *romanzatore*، مقارنةً بشعراء الملاحم مثل: تاسو Tasso وبليجرينو فإنه كان يسعى إلى تجريد قصيدة "أرولاندو الهائج" عن Orlando furioso من الانتساب إلى الشعر البطولي، وكان أهم معارضى بليجرينو في هذا الجدل هو ليوناردو سالفياتي Leonardo Salviati؛ فقد كان دفاعه عن أريوستو الذي نشر دون توقيع أكثر من مرة يبدأ بالإشارة إلى قصيدة "أرولاندو الهائج" في مواجهة مع الشعر البطولي لكاميلو بليجرينو (١٥٨٩) منتهياً بالرد على كتاب غير معنون لبليجرينو أيضاً (١٥٨٨) في الجدل نفسه. *Difesa dell'Orlando furioso. Contra 'l dialogo* Infarinato (1584) dell'epica poesia di Camillo Pellegrino، وينتهي إلى *secondo.....risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrino* (1588). إن الجدل حول مزايًا قصيدة أريوستو الرومانسية تركز حول قضية ما إذا كانت نوعاً من القصائد يختلف عن الملحمة كما عرفها أرسطو وجسدتها كتابات هوميروس وفيرجيل. وكانت خطته أن يحشد كل مناقشة ممكنة لتأكيد عدم وجود ذلك الفرق.^(١٥)

ويذكر في بداية الأمر أن التفريق بين القصيدة الرومانسية والقصيدة الملحمية، مثلاً فعل بليجرينو، يعد تحدياً لمبادئ أرسطو، فسالفياي Salviati ملتزم بهذه المبادئ الرشيدة، وهو لا يعقد ببساطة أى معارضة لفهم أرسطو، ويرد عليه بإعادة تفسير كتاب الشعر Poetics بطريقة تدعم قضيته، وفي هذا السياق يستمر في دحض تمييز بليجرينو النوعي بالإشارة إلى أنه، وفقاً لما ذكره أرسطو (يشير سالفياي إلى ١٤٤٨، ٢٤١ في كتاب الشعر Poetics)، الموضوع المختلف والوسيلة المختلفة والطريقة المختلفة التي تميز نوعاً شعرياً مختلفاً. ويتطبيق هذه المعايير الثلاثة على القصيدة الرومانسية والملحمة يرى أن كليهما تحاكي أفعال أشخاص لامعين، وكل منهما تستخدم الشعر لبلوغ هذه الغاية، وكل منهما تنهج السرد القصصى في ذلك، ومن ثم فهما نوع شعري واحد.^(١٦) ولكي يرد على مزاعم بليجرينو أكثر من ذلك يزعم

أن موضوع القصيدة الرومانسية، على عكس الملحمة، يشمل أعمالاً غير فاضلة يقوم بها أشخاص مشكوك في أخلاقهم. ويذكر سالفياتي معارضه أن هوميروس كذلك ضمن أعماله شخصيات وضعية مع الأبطال رفيعي المنزلة. والواقع أن إحدى خطط سالفياتي الأصلية هي استيعاب قصيدة أريوستو الرومانسية في الملحمة القديمة التقليدية بإظهار أن أغلب ما يقال عن نقائص في قصيدة أورلاندو الهائج Orlando furioso هي نفسها ملامح مميزة لقصائد هوميروس وفيرجيل الملحمة. وهكذا ففي رده على تهمة أن القصيدة الرومانسية تعوزها الوحدة الشكلية والموضوعية التي تميز الملحمة، يبين سالفياتي بشكل فعال أن الملحمة القديمة تحثوي ضمن حبكةها المترابطة الكثير من التعددية التي تنتقد قصيدة أورلاندو الهائج Furioso بسببها.^(١٧)

يدحض سالفياتي كذلك تهمة أن أريوستو لم يلتزم بمطلب أرسطو بالترابط والوحدة بقوله إن أرسطو استخدم معياراً للحديث عن وحدة الملحمة يختلف عن المعيار الذي استخدمه عند الحديث عن وحدة الشعر الدرامي، بل إنه يقدم كذلك رسماً توضيحياً بيانياً لتركيب حبكة الملحمة يمثل في وسطه بالأشياء المختلفة التي دعا إليها أرسطو.^(١٨) ويرى سالفياتي أن تلك الوفرة تعد "Virtù propria" للقصيدة البطولية، بينما تعد الحبكة الوحيدة الرقيقة المرغوبة في المأساة إحدى العيوب في الملحمة. ثم يبين أن قصيدة أورلاندو الهائج Furioso قد كتبت وفقاً لمبدأ وحدة الحبكة أو الموضوع المستمد من أرسطو، كما أن سالفياتي لم يضطر لتحريف ما قاله أرسطو دفاعاً عن قصيدته، وذلك لأن ما قاله أرسطو بشأن الوفرة التي تميز الملحمة (31 - Poetics 59623) يمكن أن تتخذ مبرراً لما دأب عليه أريستو (Ariosto) من افتعال مواقف ومشادات جدلية كلامية. وهذه المراجعة للجدل حول مقومات الشعر البطولي توضح أن حدود الملحمة لو تكن ثابتة بحال، وذلك رغم الجهود التي بذلت لإرساء خواصها الشكلية ودلالات ألفاظها. ولقد كان كل من المنظرين والشعراء على

وعى بأن ثمة خلاقات أخرى، أبعد من كونها مجرد خلاقات تنظيرية، في تعريف أنواع الكتابات الأدبية.

وهكذا تعرضت قضايا الإقصاء والتضمين للخطر، مما انعكس، ليس فقط، على الشعر الملحمي الجديد، وإنما أيضًا على مشروعية الشعر الحديث بصفة عامة. ولقد تأكد للدوائر المحافظة من النقاد أن نظرية الأنماط الأدبية، والتي تزعم أنها بصدد تقديم تعريف عالمي لكل نمط أدبي على حدة، قد توجب عليها أن ترسم حدودًا واضحة المعالم لمحتوى هذه النصوص وملاحمها؛ لكي تتصوى تحت هذا التعريف العالمي. كما أن هؤلاء النقاد قد استغلوا تلك الانتقائية الكامنة في نظرية الضروب الأدبية لإقصاء نصوص بعينها، كانوا يرغبون في الحط من قدرها أو إعلان عدم أهميتها.

ويتضح هذا الموقف جليًا في تعريف بلجرينو للشعر الملحمي في عمله II Carrafa وهو تعريف كان يهدف إلى إثبات عدم أهمية قصيدة "أورلاندو الهائج" Orlando furioso كملحمة. على أن جهود بلجرينو باءت بالفشل؛ لأن الكثيرين من مؤيدي أريوستو صاحب القصيدة، كانوا قد حكوا اعترافهم بأهلية القصيدة كملحمة، على أن النجاح الذي حققته هذه القصيدة لأريوستو، بات يهدد الفكرة الكلاسيكية الجديدة عن الملحمة، والتي كان بلجرينو ورفاقه يسعون لإرسائها.

غير أن ليوناردو سالقياتي راح يدافع بعنف عن أريوستو؛ لأنه كان موقفًا من أن صياغة القواعد للنصوص التي يمكن أن يطلق عليها "ملاحم" قد باتت عرضة للانهيار. ولكي يتحدى بلجرينو، فإنه توجب على سالقياتي أن يعيد تعريف المعايير التي يسمح بها خصمه كمواصفات للملحمة، وذلك بطريقة ذكية تسمح له بإدماج قصيدة "أورلاندو الهائج" Orlando furioso ضمن أطر الملحم، كما رسمها بلجرينو نفسه.

ولقد نجح سالفيتاتي في مرماه، بعد أن أخضع معايير خصمه للاختبار، على ضوء أشعار كل من هومر وثرجيل، وأيضًا - كما راح يحاكي - كل نقل ورد في كتاب الشعر Poetics لأرسطو نفسه.

وفي نهاية المطاف بينت المشادة الجدلية بين بلجرينو وسالفيتاتي الخاصية اللغوية المتفردة لنظرية أنواع الأدب الأرسطي الجديدة، إلى جانب صلاحيتها لأشكال قواعد ومتطلبات الأدب الجديد المتطور.

الهوامش

- 1- See D. Javitch, 'The assimilation of Aristotle's *Poetics* in sixteenth-century Italy', in the present volume (pp. 53-65).
- 2- The translation used of Tasso's early *Discorsi* is by Lawrence Rhu in *The genesis of Tasso's narrative theory: English translations of the early poetics and a comparative study of their significance* (Detroit: Wayne State University Press, 1993), p. 100. For the original see Torquato Tasso, *Prose*, ed. E. Mazzali (Milan: Ricciardi, 1959), p. 351.
- 3- See Tasso, *Prose*, p. 360.
- 4- On the need to control the diversity produced by episodes, see Tasso's discussion in the third of his *Discorsi del poema eroico*, in *Prose*, pp. 597-600.
- 5- J. C. Scaliger, who considered Homer inferior to Virgil, singled out the Camilla episode in the *Aeneid* as a model example of the way episode should be integrated to plot. See *Poetices libri septem* (1561; reprint Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1987), p. 144.
- 6-Rhu, *Genesis*, p. 117; Tasso, *Prose*, p. 371.
- 7- Rhu, *Genesis*, pp. 107-8; Tasso, *Prose*, pp. 359-60.
- 8- See Tasso, *Prose*, pp. 355 and 538.
- 9- For example, Trissino (see B. Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* (Bari: Laterza, 1970), vol. ii, pp. 48-50) and Denores single out extended similes as sources of 'maraviglia' in epic.
- 10- Alessandro Piccolomini, *Annotationi . . . nel libro della Poetica d'Aristotele* (Venice: G. Guarisco, 1575), pp. 383-4.
- 11- Contrasting Trissino's failure with Ariosto's enormous success, Tasso writes 'Trissino, on the other hand, who proposed to imitate the poems of Homer devoutly . . . is mentioned by few, read by fewer, esteemed by almost no one,

- voiceless in the theater of the world and dead to human eyes'. Rhu, *The genesis*, pp. 117-18; Tasso. *Prose*, p. 372.
- 12- For an important account of this earliest neo-Aristotelian criticism of the *Furioso* see Giovanni Battista Pigna's 1548 letter to Giovambattista Giraldi Cintio, reprinted in G. B. Giraldi, *Scritti critici*, ed. C. G. Crocetti (Milan: Marzorati, 1973), pp. 246-7.
- 13- *I romanzi di M. Giovan Battista Pigna* (Venice: V. Valgrisi, 1554), p. 65. For a more general discussion of the *romanzo* in the context of Italian Renaissance prose fiction and poetics, see the essay of Glyn P. Norton in the present volume (pp. 328-36).
- 14- For a survey of this prolonged debate see Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. ii, pp. 991-1073.
- 15- For a fuller account of Salviati's defence of the *Furioso*, see D. Javitch, *Proclaiming a classic: the canonization of 'Orlando furioso'* (Princeton: Princeton University Press, 1991), pp. 112-22.
- 16- Using the same 'Aristotelian' reasoning as Salviati, Tasso had previously challenged the generic differentiation of epic and romance in the second of his *Discorsi dell'arte poetica* (*Prose*, p. 377), but in order to criticize Boiardo's and Ariosto's artistic deficiencies.
- 17- Francesco Patrizi had already made the same argument about the multiplicity of Homer's poems in his *Parere . . . in difesa dell'Ariosto*, appended with other texts to Tasso's *Apologia in difesa della sua Gerusalemme liberata* (Ferrara: G. C. Cagnacini, 1585).
- 18- Lionardo Salviati, *Lo 'nfarinato secondo* (Florence: A. Padovani, 1588), p. 73.

(٢١)

القصيد الغنائي

رولاند جرين

فى إطار النظام الفضفاض للأشكال الأدبية الذى كان موجوداً عند الانتقال من العصور الوسطى إلى عصر النهضة اتخذ القصيد الغنائى مساراً مثيراً للجدل. فطالما كان القصيد الغنائى - وحتى يومنا هذا - أسرع الأنواع الأدبية زوالاً فيما يتعلق بنظرية الهوية، ومن ناحية أخرى ربما تكون الفترة محل الدراسة هى منطقة البداية للفكرة الحديثة القائلة بأن كتابة القصيد الغنائى هى تنقيح موجز مركز متقن للكلام العاطفى - وهى فكرة ازدادت تطوراً فى الفترة الرومانسية، لكن بداياتها المعروفة فى مطلع عصر النهضة، ومن نتائج وجهة النظر الأخيرة أن نظرية القصيد الغنائى تبدو متناقضة، حيث يفترض أن الكلام يمكن أن يتخذ شكلاً مثالياً فيكون شعراً ويمكن أن يتخذ الشعر شكلاً طبيعياً فيكون كلاماً، والشعر الغنائى مثله مثل الشعر الملحمى أو الدراما يمكن أن يكون بعيداً عن الموضوع، علاوة على ذلك فإن التفاوت بين الشروط المتاحة للنظرية الغنائية وبين الإنتاج الواقعى لهذا النوع الأدبى يصبح واضحاً بشكل لافت للنظر فى هذه الفترة. فمن عدة نواحي نجد أن أهم الأشعار الغنائية فى مطلع العصر الحديث كتبت فى شكل قصائد، مثل قصيدة *Egloga tercera* عام ١٥٢٦ ونشرت عام ١٥٤٣، وقصيدة *Shepherd's calendar* التى كتبها إدموند سبنسر *Edmund Spenser* عام ١٥٧٩، وكثيراً ما يجد الشعراء ومستمعوهم فى هذه الأشعار أساساً مشتركاً لمحات تدور حول النوع الأدبى الذى

يفتقر إليه. ومن ثم فإن ظهور القصيد الغنائى فى هذه الفترة - كنوع منفصل عن الأنواع الأخرى من حيث النظرية والتطبيق - يجب أن نبحت عنه فى كثير من الأماكن غير المواثيق، ومن خلال أحداث أخرى.

فى مطلع الفترة الحديثة يجد المرء عدم تكافؤ بين ما كان يطلق عليه حينئذ الشعر الغنائى وبين ما نطلق عليه حالياً المسمى نفسه: إن هذا الاصطلاح الفنى، الذى أخذناه عن اليونانية وذلك الشكل غير المحدد من الكتابة الشعرية الشخصية الموجزة يقتربان من بعضهما بعضاً، لكنهما ليسا متصلين اتصالاً كاملاً. وخلال القرن السادس عشر كان المصطلح الوصفى والحقيقة المنطقية يتسقان دون شقاق بشكل طيب، رغم أن السر وراء هذا التوفيق لم يبحث بعد، وفى هذا المقال يكفى أن نذكر بضعة شواهد على العملية لنبين تطور فكرة الشعر الغنائى كنوع من أنواع الكتابة يعنى كثيراً بالمداد، يرتبط بالذات، كما أنه يؤدى دوراً فى المجتمع، ويقوم أساساً على هذا الجمع بين المادة والذات وبعض الملامح الأخرى فى برنامج جديد لهذا النوع من الكتابة الأدبية.

إن النظرة إلى الشعر الغنائى باعتباره نوعاً أدنى من الشعر والتى تفرضها عوامل خارجية وليست متضمنة فى القضايا المعاصرة الجديدة، تمتد عبر القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ومن الأمور العادية فى هذه الفترة أن تكون نظرية الشعر الغنائى منفصلة بين الحين والآخر عن نظرية البلاغة، وأن النقاد والمنظرين عليهم أن يطرحوا قضية واضحة تتعلق بعدم هوية الشعر الغنائى بالنسبة للبلاغة حتى عام ١٦٠٠ تقريباً^(١) ويمكن أن نجد معالجة لاحقة للشعر الغنائى باعتباره أقل مرتبة وغير جذاب من الناحية النظرية فى Poetics libri septem التى كتبها جولوس سيزار سكاليجار Julius Caesar Scaliger عام ١٥٦١، وتبدأ محتويات الكتاب الأول من مؤلف سكاليجر، والذى يعنى بتاريخ الشعر، بفصول عن تلك المسائل مثل: "ضرورة اللغة" و"أصول الشعر، أسبابها ونتائجها وأشكالها ومادتها"، ثم

يخصص فصولاً لأنواع القصائد مثل الرعوية (الفصل الرابع) والمهابة والمأساة (الفصل الخامس). ثم يأتي الشعر الغنائي في الفصل الرابع والأربعين والترانيم (الفصل الخامس والأربعين) وشعر الحماسة (الفصل السادس والأربعين) وشعر التآبين والزواج والمراني... إلخ (الفصل الخمسين)^(٦) ما القصيد الغنائي هنا؟ يرى سكاليجر Scaliger أن القصيد الغنائي نوع فضفاض من الشعر المغنى، يضم القصيد الغنائي odes والنشيد الرعوى idylls والأغنية الموجهة لأبولو paeans أناشيد الشكر والتسبيح وغيرها من الكتابات الشعرية الاحتفالية. وبعد عشر سنوات جاء المنظر الإنجليزي روجر أشام Roger Ascham ليطالب بموقع مهم للشعر الغنائي بين أنواع الكلام genera dicendi؛ فيالنسبة لأشام وآخرين ممن عاصروه تنقسم الكتابة إلى أربعة أنواع: شعرية وتاريخية وفلسفية وخطابية، ويتكون النوع الأول منها، أى الكتابة الشعرية genus poeticum من شعر المهابة، وشعر المأساة، وشعر الملاحم وشعر الغناء^(٧). وعلى الرغم من أن أشام لم يسهب في الحديث من الشعر الغنائي، فإن النتيجة الطبيعية لهذا النوع الأدبي واضحة للعيان، حتى إنها شملت كل شيء في الشعر لا يقع تحت مسمى المهابة أو المأساة أو الملحمة. وبعد عشر سنوات أخرى يسأل السير فيليب سيدنى Philip Sidney أولئك الذين يحطون من قدر الشعر فيقول هل القصيد الغنائي هي التي لا تسعد أكثر مبهجاً؟ أ ليس من لديه قيثاره متناغمة وصوت مؤتلف يقدم المديح الذى هو جائزة الفضيلة على الأعمال الفاضلة، ويقدم المبادئ الأخلاقية والمشكلات الطبيعية، وأحياناً يرفع صوته إلى عنان السماء عندما يغنى ترانيمه تسبيحاً للإله الباقي؟^(٨) كيف ينظم الشعر الأوروبي من خلال الآراء التي وردت في العبارات الثلاث لسكاليجر Scaliger وأشام Ascham وسيدنى Sidney - أولاً التي تعد رجعية بالنسبة لزمانها تفترض هامشية الشعر الغنائي، بينما ترى الأطر أن للقصيد الغنائي أهدافاً أكثر طموحاً ولا يستغنى عنها من الناحية

الاجتماعية؟ فما القضايا الأساسية التي تقوم عليها هذه المواقف؟ ربما يمكننا تقديم بضع ملاحظات وعرض بضعة افتراضات.

ترى فيرونیکا فورست طومسون Veronica Forrest - Thomson في دراسة شهيرة للشعر في القرن العشرين أن الصنعة الشعرية هي الملكة التي تتكون من الحيل الإيقاعية والصوتية والكلامية والمنطقية التي تجعل الشعر مختلفًا عن النثر،^(٥) وأحد روافد هذه الصنعة هي المادية أو الحقيقية المادية للشعر كأصوات وحروف؛ ففي الأشعار الحديثة الأولى نجد أن صنعة الشعر الغنائي، خاصة الصنعة المادية من القوافي البسيطة إلى القصائد ذات الأشكال المؤثرة technopaegnia المتقنة أو الأنماط المرسومة، كان الناس دائمًا يميزون وجوده بشكل فوري. ويمكن أن تكون المادية للشعر الغنائي بمثابة ما تمثله الثقافة القومية أو السياسة بالنسبة للملحمة، وما تمثله التجربة الاجتماعية للمسرح بالنسبة للدراما، أي أنها أفق (horizon) ينظم الاستجابات الفردية في استقبال جماعي، ويتيح للنوع الأدبي سمته المميزة كنوع أدبي. وهكذا فمنذ أخريات العصور الوسطى حتى عصر النهضة رأينا شعراء ومنظرين يرون (ليس بشكل علني دائمًا) أن جوهر الشعر الغنائي يمكن أن يوصف بأنه التعايش مع الأشكال المادية - مثل القصيدة القصصية الغنائية ballad والأغنية الحقيقية المرحلة والسوناتا sonnet، ويصل الراهب خوان كارامول دي لويكوفتر (Juan Caramuel de Lobkowitz) من جماعة المسترشيان إلى الوصول بهذا المعتقد إلى نقطة العبث في مؤلفه Metametrica (١٦٦٣)، وهو عبارة عن مجموعة ضخمة من الكلمات المقفاة، والشرع العروضية والسعمية، والخطط المتبادلة التي تمكن القارئ الذي ليس لديه أي إلهام من صياغة قصيدة من لبنات البناء المتاحة.^(٦) والأشكال التي قد تبدو باهتة اللون بالنسبة للقارئ في العصر الحديث لا تزال مادة جديدة لمستمعي عصر النهضة، وتتحدث إلى الأغراض المصطنعة للنوع الأدبي بطرائق قد ندش لها اليوم؛ لأنها شكلية إلى حد مفرط وتتسم بالخرافات والخزعبلات.^(٧)

ثمة دليل على التحول نلاحظه في رسالة كتبها جيوفاني بوكاشيو Giovanni Boccaccio في القرن الرابع عشر؛ حيث نجد دفاعاً شاملاً عن الشعر يتضمن جهداً قليلاً للتمييز بين ما تسميه قصيدة غنائية، وغيرها من أنواع الكتابة الخيالية التي يدرجها بوكاشيو تحت عنوان واحد. والشعر بهذا المعنى العام هو نوع من الابتداع المتحمس والمتقن، وعن التعبير المتقن حماساً، في الحديث أو الكتابة، من ذلك النوع الذي ابتدعه العقل، وهو يزين الإنشاء كله بنسيج متداخل من الكلمات والأفكار، وهكذا يكسو الحقيقة (بغطاء من الخيال المحكم).^(٨) إن تعريف بوكاشيو Boccaccio معد بحيث يسمح بالصنعة أو المادية من خارج سياق التزيين كحالة حقيقية من التمثيل أو نوع من المعرفة في ذاته. والشعر الغنائي يوجد بشكل ضمن حدود صارمة، ويستوعب في غيره من الأنواع الأدبية من خلال وصف يصلح لجميع الأغراض.

في منتصف القرن الخامس عشر كانت الأفكار المتعلقة بالشعر الغنائي آخذة في الانتشار، وقد ذكر ماركيز سانتيلانا Marquis of Santillana في مؤلفه Proemio e carta الذي كتبه ١٤٤٥-١٤٤٩، والذي يعد أحد النصوص الحاسمة لتحديث الأدب الإسباني ما يلي: "ما الشعر - الذي نطلق عليه - في اللغة الدارجة العلم المبهج - إلا صياغة لأشياء نافعة يغطيها أو يسترها غطاء جميل منضد متميز، ويتم فحصها بحساب ووزن وميزان معين؟. ومن يشك في أن الأوراق الخضراء في الربيع تزين الأشجار العارية وتصاحبها وأن الأصوات الطوة والنفحات الجميلة تزين كل قافية ووزن وكل بيت شعري وتصاحبه أيًا كان الفن والوزن والقياس؟^(٩) في أول صياغة لسانتيانا هنا نجد أن الكلمة fingimiento (أي صياغة أو عمل) تحل محل كلمة "الخيال" ficción المعروفة^(١٠): قارن الخيال البلاغي لدى دانتي الذي يظهر في الموسيقى fictio rethorica musicaque poita^(١١) والغطاء الخيالي الملائم لدى بوكاشيو Boccaccio (uelamento fabuloso atque decenti). في العبارة الثانية نجد

أن الاهتمام المقصود بالأصوات والإيقاعات في صورة أوراق الشجر توحى بأن الغطاء على قدر من التشويق يعادل قدر ما تحت هذا الغطاء تقريباً، وأن صياغة القصيدة تعتمد على قدرة الشاعر في استخدام الأصوات والأشكال مثلما تعتمد على الإبداع الخيالي (مقارنة ببروتوكول العملية الشعرية لدى بوكاشيو). إن إعجاب سانتيانا بالأوراق على الشجر أمر ذو دلالة، فهو يبدو وكأنه يوشك أن يقدم الانقسام الثنائي بين المادة المحسوسة الخارجية و"الأفكار الداخلية" - الذي يسود فيه الأخير طبقاً لما جرت عليه التقاليد طويلاً في شعر العصور الوسطى^(١٢) - عندما تحول هذا الشعر لوصف الأصوات التي تشمل القوافي والأوزان بحيث يبدو وكأنه شعر المادية الصرفة، الذي لا يظهر فيه سوى المادة تحت الصنعة الشعرية وفي الواقع الأمر؛ لأن سانتيانا Santillana قد عبّر عن التعارض الواضح بين الأشياء المفيدة والغطاء الجميل، فإن قراءه ربما يقرأون العبارات نفسها في هذا التكرار الثاني على الرغم من تلك الكلمات غير المتوقعة بعض الشيء التي يكتبها بالفعل، وبالمثل فإن سانتيانا يشير إلى مفهوم أكبر للصنعة الشعرية الغنائية أكثر مما وجد عن هذه النقطة، ويستشرف مناقشات القرنين التاليين وتجاريهما.

وبين آراء بوكاشيو وسانتيانا حدث شيء ما: ظهور البتراركية Petrarchism عبر الحدود القومية كقوة تجديد في الشعر الأوروبي، فمن وجهة نظرنا في هذا المقال أننا نعتقد أن أسلوب الكتابة الغنائية القائم على طراز "فرنسيسكو پتراركا" Francesco Petrarca يحمل وزناً فريداً في مطلع العصر الحديث، فهو يسهل مجموعة من التوقعات للقصيد الغنائي؛ من قبيل التفكير في ابتداء نوع جديد من أشكال القصيد المختلفة. ورغم أن كتابي أرسطو البلاغة Rhetoric والشعر Poetics لا يذكران الكثير عن الشعر الغنائي كما هو، فإنهما قد أصبحا ملحوظين بين منتصف القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر وذلك بسبب التعليق الذي كتبه فرنسيسكو روبرتيللو Francesco Robortello عام ١٥٤٨، والترجمة الإيطالية التي كتبها برناردو سيني

Bernardo Segni في العام التالي، وكان كتاب *Ars poetica* الذي وضعه هوارس Horace منتشرًا خلال العصور الوسطى، والتقى بمؤلفي أرسطو خلال العصر النهضة كمادة تتطوى على مفارقة تاريخية وتقلها المقابل في نقد متبادل، بيد أنهم يختلفان في المضمون الذي يربطونه بأغراض المحاكاة والبلاغة في الشعر، مثلما يبين بيرنارد فاينبرج Bernard Weinberg يقر كل من أرسطو وهوارس بالاعتقاد القديم القائل بأن الشكل والمعنى يمكن - ويجب - أن يتكيفا كل مع الآخر، وأن يقبلًا التكيف من قبل النوع الأدبي وفي إطاره. ويمكن أن نلاحظ ظهور الشعر الغنائي القائم على الصنعة حيث يهاجم جيوفاني جورجيو تريسينو Giovanni Giorgio Trissino الذي كان أحد شعراء الملاحم والدراما وأحد المنظرين الأرسطيين، القوافي بالطريقة المعنّدة حوالي عام ١٥٥٠، وذلك بهدف استثناء الشعر الغنائي بطريقة حديثة في كورس المأسى والملاهى وفي قصائد الحب أو المديح التي تكون فيها العذوبة والجاذبية أمرًا مرغوبًا فيه بشكل خاص، فإن القوافي وقواعدها لا ينبغي التخلي عنها، بل يجب تلقينها وتطويرها كعوامل رئيسية تؤدي إلى الجانبية والعذوبة.^(١٣)

إن النظرية الأدبية الإنجليزية التي سادت في الفترة نفسها تحدها النظرة التي يمكن أن تبدو عسيرة الإدراك بالنسبة للقراء المعاصرين، لكنها نقول لنا الكثير عن كيفية النظر إلى المادية باعتبارها مشكلة وملحًا مميزًا للقصيدة الغنائية. وكما أوضح أتريدج Attridge، فحتى وقت متأخر من القرن السادس عشر لم يكن هناك تمييز يمكن الاعتماد عليه بشكل عملي بين كلمتي الإيقاع rhythm والقافية rhyme، بل كانا شيران في الوقت نفسه إلى مجموعة من التأثيرات المادية - الإيقاعات المشددة وكذا ظهور الأبيات الشعرية في وحدة صوتية^(١٤) - فهدت على أنها تأتي في مقابل الشعر الكمى. ومن الخصائص التي ميزت الـ rithme (حيث تجتمع الكلمتان الإنجليزيتان في كلمة واحدة ١٥٦٠) لتشويه السمعة كما يرى أتريدج Attridge أن تأثيراتها يدركها جميع القراء في واقع الأمر في الوقت الذي أصبحت الكمى القائمة

على النماذج الكلاسيكية عسيرة الإدراك بشكل متزايد مع تنامي ظهور الأوزان المحلية، ثم نجد مثالا للمادية يقوم على الحقائق المادية للغة الإنجليزية مقابل العرض المثالي غير المادي. وفي النهاية يتم تمييز الكلمتين عن بعضهما بعضاً بسبب حجم الكتابة الغنائية التي ظهرت بعد عام ١٥٨٠، بما في ذلك الشعر البتراركي Petrarchan الذي يظهر فيه تعديل جديد في الشكل والمعنى يفوق التعديل الكمي الكلاسيكي.

إن الأشكال المستحدثة أو التي تم إحيائها من الشعر الغنائي، في تلك الفترة، مثل الـ canzone والـ sestina والـ sonnet - تتطلب بجلاء الجمع بين التاريخ والذاتية والصناعة الشعرية.^(١٥) بمعنى آخر أن كل شكل من هذه الأشكال الشعرية يجسد موقفاً مميزاً من تمثيل الأحداث التاريخية والاجتماعية، وهي مجموعة من الاصطلاحات لاستيعاب وجهة النظر الفردية، وإدراك مادي وكيف التاريخ والذاتية مع بعضهما بعضاً، ويجعل العلاقة بينهما تبدو علاقة صوتية، وكانت السوناتا sonnet تروق لقراء عصر النهضة لأنها تشكل تعادلاً واضحاً بين العالم والنفس في قالب شعري موجز يمكن استساخه. وتبرهن الوقفات في المعنى والشعور الذي يظهر دائماً في السوناتا (sonnet) خاصة بين البيتين الثامن والتاسع؛ على التحولات في هذا التوازن الصعب والمستمر، حيث يستوقف العالم والنفس والعكس بالعكس، وهكذا فإن أولى السوناتا الحديثة تصبح أداة شبه رسمية للشعر الغنائي المعاصر، ويستجيب التعليق والنظرية معها، مثلما يقول أنطونيو منتورنو Antonio Minturno عام ١٥٦٤ إنني أقدر أي سوناتا يكتبها بترارك Petrarch أكثر من جميع القصائد الرومانسية، في تؤكد طموحات الأشكال القصصية (لا تشير جميع القصائد الرومانسية إلى خيال قصصي) في محيط مادي فريد محكم الصياغة.^(١٦)

يقدم ريتشارد توتل Richard Tottel مجموعته الشهيرة المسماة Songs and sonettes (١٥٥٧)، بمقدمة مماثلة: * لقد كتب هذا الشعر بطريقة جيدة، نعم وفي

شكل مقطوعات صغيرة، وهو يستحق قدرًا كبيرًا من المديح، فأعمال العديد من اللاتين والإيطاليين وغيرهم تقدم دليلًا كافيًا على ذلك.

"That to haue wel written in verse, yea & in small parcelles, descrueth great praise, the workes of diuers Latines, Italians and others, doe prove sufficiently"

ثم يقول إن القصائد الغنائية التي كتبها توماس وايت Thomas Wyatt وإيرل سرى Earl of Surrey والتي كان بعضها مكتوبًا على نهج بترارك كان الكثير منها وطنيًا، تضيف إلى خزانة الفصاحة الإنجليزية وتكرم "اللسان الإنجليزي" (١٧). تظهر هذا العبارات في كثير من الأدب الأوروبية في منتصف القرن تقريبًا، وكثيرًا ما يشار إلى السوناتا الإيطالية باعتبارها فاتحة عصر جديد.

يتعلق قدر كبير من الإعجاب بالسوناتا في هذه الفترة بإعادة التقييم الدقيق للتوازن بين العالمي الداخلي والخارجي في السوناتا الواحدة، دون السماح لأحدهما في النهاية بالطغيان على الآخر، إضافة إلى ذلك فإن السوناتا تجمع بين الأمرين في عصر شهد ظهور الفردية والثقافة الأدبية الوطنية، فبدت كل سوناتا وكأنها حدث شخصي فريد أو صيغة فريدة - وكثيرًا ما يعلق المتحدث فيها عن تفرد تجربته أو تجربتها - بيد أن تعدد أشكالها بالحرش والمنازل والآلاف يكشفها كقالب مستخدم على نطاق واسع أو كنوع قصصي ومؤشر للحداثة الثقافية. وتمكن السوناتا الثقافات الأوروبية - وغيرها مثلما نعلم حتى الآن (١٨) المشاركة في تقنية التصور والشعور لتوصيل القصص التي يرويها أصحابها وتلقيها، والتفكير من خلال وسيلة مشتركة، مع إعلان الهوية الذاتية لكل مجتمع وكل شاعر وكل متحدث.

لذلك فإن الشعر الغنائي يصبح له علاقة معقدة بأولى المناقشات الحديثة حول طبيعة الخيال وقيمه. وقد شهدت السوناتات التي تمت كتابتها كيف تصبح

الأعداد الصحيحة المفردة خيالية في تراكبها، ومن ثم تبين ضعف التمييز الواضح، في حالة الشعر الغنائي بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين الأصل والوافد بين المتكلم والجمع، والقصيدة التي يبدو أنها تجمع تركيبة خاصة من هذه القيم - مثل سوناتا غرامية نموذجية ترى مثلما تزعم وكأنها اعترافات فريدة نابغة من القلب - يتضح من خلال ما يقرب من مائة منها أنها مصنوعة وذات خلفية ثقافية أكثر مما لو كانت وحدها، وصوت المتكلم فيها يمثل حائلا دون الأفكار والمشاعر المشتركة. وإذا كان الاستغراق هو الصفة التي تسمح بالتحديد غير النقدي مع قائل القصيد الغنائي الذي يجعل أفكاره/ها ومشاعره/ها هي أفكار ومشاعر القارئ نفسه،^(١٩) وسوف يبقى ذلك العمل الذي كتبه الكثيرون قابلاً للاستيعاب، لكن بطريقة أكثر تعقيداً من غيرها: إن الوهم الإنساني بوجود علاقة فريدة بين إدراكين منفردين من خلال النص يسقط ليحل محلها اعتراف إنساني بالقدر نفسه مؤداه أن القصيدة الناجحة تتحدث عن فرديتها متعددة على ما بين نصوصها intertextuality، بعض أنواع الشعر الغنائي الجماعي، مثل ترتيب المزامير لديها أسباب عقائدية لتبقى قابلة للاستيعاب بطريقة غير خيالية: وهكذا فإن الترانيم التي وضعها كذاب القصص الغنائية البارعين مثل تلك التي لم يتمها السير فيليب سيدني Sir Philip Sidney يمكن أن تكون أمثلة صارخة على التوترات في بدايات الشعر الحديث^(٢٠) إضافة إلى ذلك فإن إحدى أفكار الشاعر نفسه قد تبدل على مدار مائة سوناتا من فكرة اعترافية أصلية إلى مرتب لأفكار متلقاه - أخيراً عندما تصبح السلسلة مرتبطة بالظروف - شيئاً قريباً من كاتب الحكاية الذي له القدرة الكاملة على الإبداع والتطوير.

هل يمكن القول بأن سوناتا بعينها تنسم بالصدق ولو بدرجات متفاوتة؟ معظم منظري عصر النهضة قد يؤكدون أن بها قدرًا من الحقيقة، لكنها تستبدل بمستوى منخفض آخر مرتفعًا، لتحقيق حقيقة الخيال المشبع بالتأمل والحيوية mediated

والقوية في الوقت نفسه، مثل الملحمة أو المأساة ربما نجد شيئاً من هذا في عقل بيير دى رونزار Pierre de Ronsard أحد أهم الشخصيات في الحركة الشعرية الفرنسية والمعروف باسم بليارد Pléiade في مؤلف بعنوان *Abbrégé de l'Art poétique* françois (١٥٦٥): في الوقت الذي يهدف الخطيب إلى الإقناع يهدف الشاعر إلى المحاكاة والابتكار وتمثيل الأشياء القائمة أو التي يمكن أن تكون محتملة.^(١١) والذي يبدو أن رونزار Ronsard يرمى إليه ربما يكون صيغة لوصف شراء الأشياء الغريبة التي توجد ليس فقط في الشعر ككل، بل في الشعر الغنائي الأوروبي الممتاز، الذي ساد في أواخر القرن، وفي هذا يقول: إن تقليد كلمة واحدة يفسح المجال لكلمة أخرى وهكذا دواليك. وهذه الخيالات الغنائية، وهي تختزن الخصوصية والتنوع - وأغلبها يدور حول موضوع الحب - من شائكة قصيدة رونسار بعنوان *Les amours and Sonnets pour Hélène* (1552-1553)، وأيضاً قصائد أخرى تهتم بأمور دنيوية من قبيل قصيدة يواكيم دى بيلاي Joachim du Bellay بعنوان *Les regrets* (١٥٥٨)، تأتي جميعها لتبدو في درج أدنى من مجرد "أشمان وسوناتات"، وإنما لتحاكى أعمالاً إبداعية وتمثيلاً واضحاً. (P.225) وإذا كنا نظن أن الشعر - بوجه عام - يبدأ من التعبير الذي يبدو مباشراً، ثم يتصاعف؛ ليستوعب النماذج الملتقاة، ويتدفق في شكل إبداع الشاعر ذي الطبيعة الواقعية (إبداعات أكثر من المحاكاة المصطنعة أو القائمة على الخزعات)^(١٢) متعلماً يعتقد رونزار Ronsard ودوبيلاي Du Bellay^(١٣) فإن القصيد الغنائي بهذا المستوى الراقى يحقق عن طريق التقدم التدريجي الصنعة القصصية - ليس فقط في تتابع السوناتا، بل أيضاً في الـ sonnet والـ *sestina* والـ ode (وأشعار پندار Pindar وغيرها)، والـ *stance*، وكثير غيرها من الأشكال والأنساق الديناميكية، ويلتقى القصيد الغنائي مع غيره من أشكال القصص الشعرى مثل الملحمة، وتشترك معها إلى حد ما في تطوير الشعر الحديث وذلك من خلال الكتابات الأفضل صنعة والأكثر طموحاً.

وإذا كان القصيد الغنائي قد عرف في هذه الفترة عن طريق تقاطع مادته وخصائصه التمثيلية، فإن إحدى أشكال تلاقيها هو وصف الموضوع الإنساني، وبين التعريفات الفضفاضة للقصيد الغنائي في العصور الوسطى - وهو نوع من الكتابة يقع خارج النظرية الأدبية في الوقت الحالي - وبين البراءة القوية التي أعطيت للقصيد الغنائي في ظل المدرسة الرومانسية يحدث شيء ما مهم؛ فخلال عصر النهضة أصبح هذا النوع الأدبي أداة معترفًا بها على نطاق واسع للتعبير عن العديد من الأمور المتعلقة بالذاتية، التي أصبحت سائدة في عصر المذهب الإنساني. كيف يستطيع البشر بناء واقعهم من تجاربهم الخاصة؟ وما قيمة الوعي الفردي بتجربة شخص ما؟ وكيف يمكن تصوير الوعي باعتباره خليطاً معقداً من الفكر والعاطفة والعقيدة بطريقة منطقية؟ كانت أسئلة كهذه محل مناقشة في مطلع العصر الحديث في الدوائر الفكرية المختلفة كالتاريخ والفلسفة والقانون، ولكن وفقاً لمؤلف Canzoniere الذي كتبه بترارك ربما ينظر إلى الشعر الغنائي باعتباره أكثر الأوعية القصصية المتاحة، التي يمكن من خلالها مناقشة هذه التساؤلات ووضعها في شكل درامي. ويتضح تفسير الوعي داخل القصيدة وخارجها في مؤلف English poesie The arte of الذي كتبه جورج بوتتهام George Puttenham عام ١٥٧٩ ونشر عام ١٥٨٩ في فقرة شهيرة عن شعر الغزل؛ حيث يكرر اختفاء الفرق بين الموضوعات الشعرية والتجريبية، وصياغة الأفكار والمشاعر من خلال عملية الاستيعاب التي تحدثها الأشكال.^(٢٤) وتفسر تلك الفكرة ذلك الاختلاف بين سكاليجر Scaliger وسيد Sidney فيبينما يرى الأول أن القصيد الغنائي تكاد تكون نوعاً مختلفاً ملائماً في الأساس لذلك النوع الكلاسي من الشعر الذي كان يغنى على أنغام القيثارة، نجد أن المعاصرين لسيدني قد شهدوا تطور نوع أدبي أكثر ترحداً، وإن كان ذا حدين. وأما الخطة الجماعية التي قدمت لكارهي الشعراء والجمهور عموماً هي أن العنصر الأخلاقي للقصيدة الغنائية يطغى على جميع العناصر الأخرى - الحسية

والأيدولوجية وهكذا؛ فالقصيد الغنائي المكتوبة جيداً تصنع المحاربين الشجعان والمواطنين الصالحين، لكن من الواضح بالقدر نفسه أن القصيد الغنائي في أخريات القرن تطرح مسألتى الذاتية الفردية اللتين تظهرا فجأة في المجال الثقافي بطريقة واضحة وجدلية.

يذكر جويل فاينمان Joel Fineman في مناقشة مؤثرة أن ما نسميه القصيد الغنائي الحديثة قد نبعث من تقاليد الـ epideixis أو المديح - مما يذكرنا بما قاله سيدنى Sidney عن القيامة والصوت الجميل الذى ينطق بالمديح الذى هو جزء الفضيلة أو الأعمال الفاضلة، لأن المديح الغنائي وهو ينشئ أداة للاحتفال نجد أنه يضع نوعاً من القواعد للوجود الشعري، الذى يتحكم فى الطريقة التى يستطيع بها الشاعر أن يعبر عن نفسه. إن الطبيعة البلاغية للمديح، والمنطق الواعى لكلمة مديح logos يقدم بعض المواقف الذاتية الملائمة بلاغياً لشاعر المديح.. وسوف يتضح أن المديح الموجه "لك" هو مديح "لى"^(٢٥). علاوة على ذلك فإن المديح فى بدايات العصر الحديث كما تصفه فاينمان Fineman يتضمن نظرة مثالية للعلاقة بين مادته الموضوع الشعري ومادة القصيدة ذاتها: الصور الموجودة والماهيات والأفكار الموجودة سلفاً تتخذ شكلاً مادياً فى شعر المديح، وهى توجد كأشياء، والأشياء المصنوعة التى تستغل مادتها امتغالا موضوعياً، ويعلق عليها بشكل واضح، وكأنها من خلال هذه المادية كان ممكن أن تمثل المنطق البلاغى للشعر المثالى القائم على القوة المؤثرة التى هى "واقع" التشابه"^(٢٦). وتصور كلمات فاينمان Fineman أشكال العلاقة التى كانت مقبولة على نطاق واسع بين العالم المادى والعالم المصطنع أو القصيدة المادية؛ فالقصيدة التى كانت تحل محل عالم الواقع وشئى محتمل آخر واقعى، كما أن الإجماع الثقافى القوي لمنع القراء من التعامل مع النتيجة كتشويه أو حذف الحقيقة؛ فالقصيدة المكتوبة تدعم الفهم المتشاك للصنعة والمحاكاة والوعى الشعري، ويكتسب المشروع برمته قوة دفع من كل قصيدة غنائية تتم كتابتها.

وكما يرى فايتمان فإن الاتساق بين الأشخاص والمواد داخل القصيدة أو خارجها هو سر قوتها في الشعر الأوروبي حتى ظهور سوناتات شكسبير، التي كتبت في التسعينيات من القرن السادس عشر ونشرت عام ١٦٠٩ ويرى فايتمان أنه بظهور هذه السوناتات قد حل وصف مختلف يعتبر اللغة شيئاً لغوياً مفسداً أكثر منها شيئاً عاكساً مثاليًا كصورة شفوية مكررة مقابل شيء فريد منظور؛^(٢٧) حل محل هذه الفكرة المثالية عن اللغة التمثيلية. كذلك فإنه بصر على أن السوناتات تلخص وتفحص هذه الأشعار الملقاة وتطبخ بها في النهاية حتى تكاد تصبح مهجورة عند بداية القرن السابع عشر، والنتيجة التي تؤدي إليها الذاتية الشعرية هي أنه حيث تكون الموضوعات السابقة قد أنشئت بتوافق ناجح بين الماديات والأشياء والأشخاص، فإن متحدث شكسبير يكون بعيداً عن هذا التقليد حتى وهو يلاحظ بقاياها في قصائده؛ لأنها حديث اللسان أكثر منها حديث العين؛ فهي لغوية. إن كلمات شكسبير الشفوية مقارنة بالصور الذهنية *imago* تتعارض بالضرورة أو أنطولوجيا *ontological* مع ما نتحدث عنه بما في ذلك منطوق هذه الكلمات وشخصها. إن الموضوع الذي تعالجه سوناتات شكسبير يرى نفسه مختلفاً عن نفسه،^(٢٨) وهكذا يظهر اتجاه جديد من الذاتية الغنائية وفقاً لفاينمان *Fineman* وتصيح السوناتات تجسيد حدث عام في تاريخ الإدراك.

ما فائدة العرض المتقدم الذي يتركز على عمل واحد من الأعمال التي ظهرت في أواخر القرن السادس عشر لسرد أشمل للنظرية الغنائية في مطلع العصر الحديث؟ يحتاج المرء أن يفصل ما قاله فاينمان *Fineman* عن النص الذي يتصل به اتصالاً وثيقاً، ثم يتحدث عن عدم الاستقرار في ذاتية القصيد الغنائي من خلال أمثلة أخرى عديدة من ساحة زمنية أطول. إن العرض الذي يتعدى له فايتمان (*Fineman*) يبدأ منذ وقت بعيد؛ مع ظهور كتاب *poetics* لـ *بترارك*؛ ولقد بين كل من *جون فريكيرو* *Freccero* و *جيوسبي مازوتتا* *Mazzotta* كيف أن *بترارك* في كتابه عن

الشعر قد إنساح من خلال " عين مخدوعة" أو تحت تأثير وعى بالفرق بين ما يرى وما يقال، وهو إحساس بأن اللغة تحمل بين طياتها غيرية جوهرية تخالف النية التى تولدت عنها.^(٢٩) وعلى الرغم من إصرار فاينمان Fineman أن البتراركية Petrarchism تنسم بشعر غير أدبى، فإن تلك الحركة تنتمى إلى بداية اتجاه التاريخ الأدبى والثقافى الذى يعزیه إلى السونانات، وهو يرى أن البتراركية Petrarchism التى تعنى شعر المحاكاة المثالى لم تظهر قط إلى حيز الوجود فبدلاً من تجسدها فى لحظة تاريخية ثم تفقد فيما بعد، فإن ذلك الشعر ربما كان دائماً غير موجود، ويتكرر إحساس واضح بالقصور الضمنى للغة والشكل فى النظرية الأدبية بدءاً من الشعراء التروبادوريين troubadours، وتشير عبارة سانتيلانا Santillana المقتبسة آنفاً إلى الشك فى أن القصيد الغنائى هى مجرد لغة، ولا يوجد شئء دون غطائها الجميل. ويبدو أن أوسياس مارتش Ausias March الذى عاصر سانتيلانا Santillana (أى قبل عصر شسبير بحوالى مائتى عام) قد رأى ضرورة موازنة الذاتية بالمكان، حتى لا تنفصل الذات عن الموضوع الذى تتصدى له: نحن جميعاً غير قادرين فى التمكن من التفاعل والتعبير عما يستحقه ذاك الجسد الأشقر الأمين.^(٣٠) إن ابتعاد مارتش March عن التقليد الاستعراضي الحى أكبر من بُعد الكثيرين من معاصريه؛ لأنه يكتب باللغة القطالونية؛ حيث تبدو تأثيراته الشعرية غريبة بشكل مضاعف عن نماذجه.

إن العصر الذهبى للقصيد الغنائى الإشباني، كما أشار مؤخرًا عدد من النقاد، يتميز بتنامى الإحساس باللغة ليس فقط كحد مكونات القصيد الغنائى بل كمشكلتها التى تغرى الشعراء بإمكانية اتحاد اللغة والمفاهيم التى ستتعدى كلا المصطلحين، وتجسد كمالاً لغوياً أساسياً، لكنها تصيبهم فى النهاية بالإحباط لأنها دائماً ما تثير الانتباه إلى ذاتها.^(٣١) وتبين الدراسة الدقيقة أن الشئء نفسه يمكن أن يقال عن الشعر الإنجليزى؛ ففى كل مكان فى تلك الفترة نجد أن الشاعر الغنائى هو ممثل المجتمع

الذى يستطيع الإشارة إلى اتحاد المعنى، أكثر من أى فنان أدبى آخر، وهو يبين سيكولوجية اللغة الواقعية واستقلالها فى العمل، مع الاحتفاظ بالأسطورة الثقافية حية، فى الوقت نفسه الذى يظهر محنتها فى بداية العصر الحديث.^(٣٢) وغالبًا ما يظهر الشعراء الغنائيون عن موازنة هذه القوى كيف أن الذاتيات المتصلة، التى هى قيد الإنشاء، حدود فاصلة بين العالم والنفس كما يتضح على سبيل المثال من الخصائص النحوية المسماة (Deictics) وبين هذه التمثيلات والقصيدة كصناعة موضوعية (كما يتضح من اللغة المجازية وغيرها من أمثلة الصناعة) التى سوف تختلف من شاعر لآخر - وقد يقال إنه يسمح لكل شاعر بتأكيد شخصيته المميزة - وغالبًا ما تكون قيد المناقشة فى هذه الفترة (على سبيل المثال مؤلف بونتهام Puttcham المحكم المسمى Arte ومؤلف لوب دى فيجا Lope de Vega البديع المسمى Introducción a la justa poética (١٦٢٠) كسمة أساسية من سمات الفردية الغنائية.

ولهذا السبب نجد أن فرناندو دى هيريرا Fernando de Herrera فى تعليقه على شعر جارسيلازو لافيغا Garcilaso de la Vega (١٥٨٠) يشير إلى استخدام الـ traslación أو الاستعارة، بهذا يؤكد لقائه أن النشر الاستراتيجى للغيرية يمكن أن يشكل شخصيات القصيدة وكذا وعى القارئ؛ وهما ذاتيتان تلتقيان عبر التقسيم الشفهى للقصيدة الغنائية وتبنى من جديد هناك فى علاقة متبادلة من يسمعها يحمله التأمل والتفكير إلى الأجزاء الأخرى لكنه لا يذهب أو يسافر برؤ، لأن الترجمة برمتهما والتى توجد لسبب ما تتم دراستها من خلال الحواس نفسها، والعيون على وجه التحديد باعتبارها الحاسة الأقوى.^(٣٣) والفترة المقتبسة هنا إذ تبدأ بداية نحسة من الملاحظة القياسية عن التناقض بين ما هو مناسب وما هو غريب تثير واحدًا من أشمل المزاعم حول الشعر الغنائى فى عصر النهضة، مؤداه أن صنعته واستراتيجيات تمثيله وخصائص موقف المتكلم تجعل العقل ينتقل ويبنى موضوعًا ليس هو للشاعر أو

الشاعرة - كياناً من الاختلاف والتعدد. وينقل المعانى نحن نكيف النفس داخل القصيدة والنفس بدونها، ولا يبقى شىء على حاله لدى الشاعر أو القارئ ومن ثم للمجتمع الذى ينتمون إليه. وثمة اعتراف هنا بفاينمان Fineman فى حديثه عن صوت شكسبير والذى يختلف مع نفسه ومع موضوعاته، وكذا بالعالم متعدد الأصوات، والذى كثيراً ما يعتقد أنه حكر على الأنواع الأخرى، ويستعيد إيريرا Herrera الذى يتعرض لسوناتة جارسيلاسو Garcilaso هنا، ومن ثم يتجاوب مع الشعر الذى يمتد من سانتيلانا Santillana إلى بترارك Petrarch أوليات المشروع الغنائى الحديث باعتباره بناءً ومختلفاً وممثلاً لعصره.

ليست صنعة الشعر الغنائى الحديث المبكر فى النهاية ملكاً بل مشكلة، فهو شاهد على صعوبات التمثيل فالذاتية الغنائية ليست صورة تامة بل فرصة للتفكير فى الموضوع برمته، والقصص الغنائى الذى هو ترادف متناقض فى الحدث ينزع إلى الارتباب فى العبارات التى يلتقى بها أو يفهم من خلالها، وتكون بمثابة قوة للتجديد النقدى لنوعها ولأسباب اجتماعية وثقافية. وعلى الرغم من مرونة المصطلحات وسلاستها، ورشاقة النظرية الأدبية يشهد عصر النهضة مناقشة مطولة - ومولدة للألفاظ الجديدة لقرون تالية - للشعر الغنائى وسياقاته.

الهوامش

- 1- Charles Sears Baldwin, *Renaissance literary theory and practice*, ed. D. L. Clark (New York: Columbia University Press, 1939); Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. i, pp. 1-37; François Rigolot, *Le texte de la Renaissance: des rhétoriciens à Montaigne* (Geneva: Droz, 1982), pp. 25-40. Paul Zumthor, *Towards a medieval poetics*, trans. P. Bennett (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), gives an especially useful account of medieval lyric that complicates some of the summary observations in the present essay.
- 2- Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* (1561; facs. reprint Stuttgart: Friedrich Frommann, 1964), ed. A. Buck, p. aiii2r, *Select translations from Scaliger's Poetics*, trans. F. M. Padelford (New York: Henry Holt, 1905), pp. ix-x. Compare Lodovico Castelvetro's remarks on Aristotle's neglect of epideictic and lyric poetry in *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (Vienna, 1570), ed. B. Fabian (Munich: W. Fink, 1968), p. 42r; trans. A. Bongiorno (Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1984), p. 49.
- 3- Roger Ascham, *The scholemaster* (London, 1570), in *Elizabethan critical essays*, ed. G. G. Smith, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1904), vol. i, p. 23.
- 4- Sir Philip Sidney, *A defence of poetry*, in *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten (Oxford: Clarendon Press, 1973), p. 97.
- 5- Veronica Forrest-Thomson, *Poetic artifice* (Manchester: Manchester University Press, 1978), p. ix.
- 6- Juan Caramuel de Lobkowitz, *Primus calamus ob oculos ponens metametricam* (Rome: F. Falconius, 1663).

- 7- See, for example, María José Vega Ramos, *El secreto artificio: qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Extremadura, 1992), on theories of sound properties in early modern poetry. I am grateful to Julian Weiss for bringing this book to my attention.
- 8- Giovanni Boccaccio, *Genealogiae*, ed. S. Orgel (New York: Garland, 1976), p. 104r; *On poetry: being the preface and the fourteenth and fifteenth books of Boccaccio's Genealogia deorum gentilium*, trans. C. G. Osgood, 2nd edn (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1956), p. 39, translation modified as indicated.
- 9- Marqués de Santillana, 'Proemio e carta', *Obras completas*, ed. A. Gómez Moreno and M. P. A. M. Kerkhof (Barcelona: Planeta, 1988), pp. 439, 447.
- 10- Julian Weiss, *The poet's art: literary theory in Castile c. 1400-60* (Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1990), p. 191.
- 11- Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ed. P. V. Mengaldo (Padua: Antenore, 1968), p. 39; *De vulgari eloquentia, Dante's book of exile*, trans. M. Shapiro (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1990), p. 74.
- 12- D. W. Robertson, Jr., *A preface to Chaucer* (Princeton: Princeton University Press, 1962), p. 16.
- 13- Giovan Giorgio Trissino, *Poetica* (Venice: A. Arrivabene, 1562), translated in A. H. Gilbert (ed.), *Literary criticism: Plato to Dryden* (Detroit: Wayne State University Press, 1962), p. 214. Most of Trissino's *Poetica* was published in 1529, but the last sections (Parts v and vi) including that on rhyme seem to have been written about 1549, and were published in 1562. According to Weinberg (*A history of literary criticism*, vol. ii, p. 1155), the title pages of some copies bear the date 1563, but seem otherwise indistinguishable from the 1562 edition.
- 14- William Webbe, *Discourse of English poetrie* (London: no pub., 1586), in *Elizabethan critical essays*, ed. Smith, vol. i, p. 267, quoted in Derck Attridge,

Well-weighed syllables: Elizabethan verse in classical metres (Cambridge: Cambridge University Press, 1974), p. 95.

- 15- On the sonnet, among many other treatments, see Ernest Hatch Wilkins, 'The invention of the sonnet', in *The invention of the sonnet and other studies in Italian literature* (Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1959), pp. 11-39, and François Rigolot, 'Qu'est-ce qu'un sonnet? Perspectives sur les origines d'une forme poétique', *Revue d'histoire littéraire de la France* 84 (1984), 3-18; on the canzone, Wilkins, 'The canzone and the minnesong', in *Invention of the sonnet*, pp. 41-50; on the sestina, Marianne Shapiro, *Hieroglyph of time: the Petrarchan sestina* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980).
- 16- Antonio Minturno, *L'arte poetica* (Venice: G. A. Valvassori, 1564), translated in Gilbert (ed.), *Literary criticism*, p. 276.
- 17- *Tottel's Miscellany (1557-1587)*, ed. H. E. Rollins, rev. edn, 2 vols. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965), vol. i, p. 2.
- 18- For example, *Flores de varia poesia* (1577) is a European-inspired lyric anthology compiled in Mexico City. The modern edition is by Margarita Peña (Mexico City: Secretaría de Educación Pública, 1987).
- 19- Charles Bernstein, *A poetics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), pp. 9-89.
- 20- Roland Greene, 'Sir Philip Sidney's Psalms, the sixteenth-century psalter, and the nature of lyric', *Studies in English literature 1500-1900* 30 (1990), 19-33, and Rivkah Zim, *English metrical psalms: poetry as praise and prayer, 1535-1601* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).
- 21- Pierre de Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique français*, in *OEuvres complètes*, ed. P. Laumonier, J. Silver, and R. Lebègue, 20 vols. (Paris: M. Didier, 1914-75), vol. xiv, p. 13.
- 22- Joachim du Bellay, preface to the second edition of *L'Olive* (Paris, 1550), in *Oeuvres poétiques*, ed. D. Aris and F. Joukovsky, 2 vols. (Paris: Classiques Garnier, 1993), vol. i, p. 11.

- 23- Pierre de Ronsard, 'Au lecteur' (1550), in *Oeuvres complètes*, vol. i, pp. 43-50.
- 24- George Puttenham, *The arte of English poesie*, ed. G. D. Willcock and A. Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1936), p. 45.
- 25- Joel Fineman, *Shakespeare's perjured eye: the invention of poetic subjectivity in the sonnets* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986), pp. 7, 9.
- 26- *Ibid.*, p. 12.
- 27- *Ibid.*, p. 15. 28 *Ibid.*, pp. 15, 25.
- 28- Giuseppe Mazzotta, 'The Canzoniere and the language of the self', *Studies in philology* 75 (1978), 294, rpt. in *The worlds of Petrarch* (Durham, NC: Duke University Press, 1993), p. 78.
- 29- Ausias March, *Obra poética completa*, ed. R. Ferreres, 2 vols. (Madrid: Castalia, 1979), vol. i, pp. 210-12.
- 30- Paul Julian Smith, 'The rhetoric of presence in poets and critics of Golden Age lyric: Garcilaso, Herrera, Góngora', *Modern language notes* 100 (1985), 223-46.
- 31- Malcolm K. Read, 'Language and the body in Francisco de Quevedo', *Modern language notes* 99 (1984), 235-55.
- 32- Antonio Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 2nd edn (Madrid: Gredos, 1972), pp. 318-19, my translation. See the remarks by Mary Gaylord (née) Randel, 'Proper language and language as property: the personal poetics of Lope's *Rimas*', *Modern language notes* 101 (1988), 228-9.

(٢٢)

مسرح عصر النهضة ونظرية المأساة

تيموثي جيه. رايس

إن المناقشة الموجزة والعادلة للمأساة من القرن الخامس عشر حتى القرن السابع عشر ليست بالأمر اليسير؛ فهذه الفترة تعد فترة استثنائية في الإنتاج الفني من حيث جودة المناقشات النقدية ووفرتها وتنوعها وروعها، وقد يظن المرء أن المأساة كانت نادرة - أثينا في القرن الخامس، وأوروبا في عصر النهضة، وألمانيا وروسيا وسكاندينافيا في عصر التنوير - عسيرة المحاولة يسيرة التلخيص. بيد أن المأساة في عصر النهضة كانت أمرًا أساسيًا لإرساء العبارات الدراجة وتطوير الأدب وتكوين المسارح الوطنية، وللمناقشات السياسية والدينية والتربوية والمعرفية، للتأكد والوصول إلى الحداثة؛ إذ كانت دراستها مركزًا لأي فهم للثقافة الغربية الحديثة. وقد وجد أتباع المذهب الإنساني في المأساة صلة بعظمة القدماء، وكانت محاكاة الأقدمين تعد بمثابة وسيلة لاستيعاب أفكارهم الجلييلة وما يقطن في أعماق مشاعرهم، فقد كان شكلًا قديمًا من أشكال الفن، لكنه غير مألوف، فقد قدم نوعًا من أنواع الاختبارات الحاسمة لمزاعم التجديد، وقد أثار أولئك الذين أوجحوا بأن المأساة مألوفة وتثير مناقشات حامية.

ذهب الأستاذ والدبلوماسي الفرنسي لازار دي بيف Lazare de Baif في معرض حديثه عن المأساة في ترجمته الفرنسية لمسرحية Electra (١٥٣٧) إلى أنها

رواية أخلاقية تتألف من نكبات كبرى وحوادث قتل ومحن تصيب شخصية نبيلة ومتميزة (١)؛ وفي عام ١٥٤٨ أكد توماس سبيليه Thomas Sebillet أن الرواية الأخلاقية الفرنسية تعد بديلاً عن المأساة اليونانية واللاتينية، خاصة من حيث معالجتها لأعمال جادة ونبيلة. وإذا كان الفرنسيون قد اتفقوا على أن الرواية الأخلاقية كانت دائماً تنتهى بالحزن والتعاسة، فإن الرواية الأخلاقية عبارة عن مأساة؛ لأن مثلها مثل المأساة تحكى أفعالا فاضلة حقيقية أو محتملة تدل على الشهامة. وبالنسبة للباقيين فإننا نأخذها وفق تشكيل عادتنا وحياتنا à l'information de nos mœurs et vie ولا نبالي بالحزن أو الفرح من النهاية. (٢)

لقد ذهب جوشيم دى بيلاي Joachim du Bellay فى معرض تأكيده إلى إنكار ما زعمه كل من بيف Baif وسبيليه Sebillet عام ١٥٤٩ محتجاً بأن الرواية الهزلية والرواية الأخلاقية قد اغتصبت "منزلة" الملهاء والمأساة، فالشعراء يجب أن يعملوا أول الأمر "لتزيين اللغة". (٣) ورداً على هذا كتب بارثلمى أنو Barthélemy Aneau أنه فى الوقت الذى لم يكن يعرف أى شعر كوميدي فرنسى، فإنه لم كان يعرف بعض التراجيديات.. والتراجيديات الجيدة.. والمسرحيات الهزلية والأخلاقية لم تستل على شىء منها.. بل هى قصائد مختلفة. وقد استبعد دى بيلاي Du Bellay عام ١٥٥٥ وجاك بيلتييه Jacques Peletier أن تكون المسرحيات الأخلاقية وما شابهها كوميديات لم يوجد (شكلها الحقيقى) فى الألب الفرنسية. (٤) وقد لخص جان دى لاتاي Jean de La Taille تلك المعركة عام ١٥٧٢ برفض ليس فقط "المسرحيات الهزلية والأخلاقية" ولكن برفضه أيضاً المسرحية التى كتبها تيودور دى بيز Théodore de Bèze عام ١٥٥٠ بعنوان "أضحى إبراهيم" Abraham sacrificant والمسرحيات البروتستانتية عن داود المسماة Tragedies saintes، التى كتبها لويز ديه مازور Louis des Masures عام ١٥٦٣، واعتبرها "باردة ولا تستحق أن يطلق عليها اسم تراجيديا"؛ لافتقارها إلى الحس والعقل معاً، ولكنها عبارة عن كلمات مثيرة

للسخرية (مختلطة) بالهزل.^(٥) وأضاف أن هذه المسرحيات لم تتبع القواعد التي وضعها كل من أرسطو وهوراس فيما يتعلق بالوحدات الثلاث، ولم تتحدث عن شخصيات علمانية عظيمة يشوبها بعض النقص، وتنتهي نهاية مأساوية.

ولو كان على علم بالأعمال الإنجليزية لضم إلى قائمته أعمالاً مثل Cambises التي كتبها توماس برستون Thomas Preston (١٥٦٢ - ١٥٦٤)، والتي تنسم بأنها ليست مألوفة أكثر من تلك التي ذكرها، وهي تجمع بين التاريخ والهزل والرمز في حكاية هيروت عن سقوط الأمير وهو في قمة عظمتها، أو Gismond of Salerne (١٥٦٧ - ٨) التي تخلص قصة دموية من بوكاشيو Boccaccio مادتها مأخوذة عن سنكا Seneca ولودفيكو دولسي Lodovico Dolce، وأدوار مثل ميجارا Megaera وكوبيد Cupid. وكان يمكن أن يسخر من تراجيدية Nabuco Donosor (١٥٦٣) التي كان قد شاهدها في السنسيا Plasencia بـ Extremadura بإسبانيا^(٦). ولعله قلل من شأن Tragedia de san Hermenegildo التي كتبها خوان دي مال لارا Juan de Mal Lara. لقد مثلت في إشبيلية Seville عام ١٥٧٠، وكانت فصلوها الخمسة تجمع بين الشخصيات الرمزية والتاريخية والأسطورية والمأساة والكوميديا معاً.^(٧) ولربما أقدم أيضاً على استبعاد رواية "أبرهام" Abraham المقتبسة من رواية Lo Isach (و التي طبعت عام ١٥٨٦ وإن كانت وعرضت عام ١٥٥٨).^(٨) لقد كان في ذهن لاتاي La Taille وأنو Aneau مسرحيات من هذا النوع.

شهدت العقود الأولى من هذا القرن العديد من التراجيديات المختلطة التي عالجت موضوعات دينية وغيرها. وكانت هناك تجارب في جميع أنحاء أوروبا، وكذا أشكال أقدم من المسرح الأخلاقي في زى كلاسي، وكثيراً ما كانت تسمى تراجيديا. وكانت المسرحيات الأخلاقية المستمدة من الكتاب المقدس وغيره من المصادر شائعة آنذاك. وكذلك حققت الـ Theandrotanatos (آلام المسيح) الفرنسية الإيطالية ومسرحية Theocrisis (الحكم الأخير) اللتان كتبهما كوتيتينيانوس ستوا Quintinianus

Stoa نجاحًا كبيرًا، وذاع صيت مسرحية Christus Xylonicus (المسيح يتغلب على جهنم بالصليب) التي كتبها نيكولاس بارتلمى Nicolas Barthélemy عام ١٥٢٨ والمسماة تراجيديا ونشرت بعد عام ١٥٣٦.^(١) ربما كان الأهم من ذلك المسرحيات البروتستانتية التي ظهرت في البلاد الواطنة وألمانيا، والتي لاقت إعجابًا في ربوع شمال أوروبا مع مشاهدة مسرحية جان لا تاي Jean de la Taille القائمة في سنة ذكرى مذبحه القديس بارتولميو، وذلك على أضواء خافتة.

وفي سويسرا، وفي السنوات الأولى، كان يوهان كولروس Johann Kolross وسكست بريك Sixt Birck ويامفيلوس جنجنرباخ Pamphilus Gengenbach ونكولاس مانويل Niklas Manuel وغيرهم يكتبون باللغة الألمانية مسرحيات أخلاقية على النمط الكلاسيكي. ويكتب هاينرش بولنجر Heinrich Bullinger خليفة زونجلي Zwingli مسرحية باسم Lucretia حوالي عام ١٥٢٦، وطبعت عام ١٥٣٣، وكانت من بين أعمال أخرى كتبت دفاعًا عن المذهب الجمهوري. وبعد ذلك بعامين استخدم بول ريبون Paul Rebhun الفصول والمشاهد المعروفة في مسرحية Susanna، كما استخدم أسلوب سنكا، وقد صورت هذه المسرحية السلطة الهرمية والثقة في الإله الكاثوليكي كوقاية من الاستبداد وخضوع النساء. ولقد كانت "تراجيديا" ذات نهاية سعيدة. وفي عام ١٥٣٢ كتب بريك Birck مسرحية بعنوان Susanna؛ التي تحمل إدانة لكبار رجال الدولة، ودفاعًا عن النظام الجمهوري، كما ظهرت مسرحية أخرى باللاتينية سنة ١٥٣٧ بعنوان comedia tragica؛ أي الكوميديا المأساوية. (كانت مسرحية Susanna الإيطالية التي كتبها تيبورتيو ساكو Tibortio Sacco عام ١٥٢٤ مسرحية تراجيديا). أما مسرحية Pammachius (1538) ومسرحية Hamanus (1543)، وغيرهما التي من الأعمال التي كتبها الكاتب الألماني توماس ناوجورجس Thomas Naageorgus (١٥٣٨) ومسرحية Acolastus (الابن المبذر) التي كتبها الكاتب الهولندي ويليام نافيسوس Willem Gnapheus (١٥٢٩) ومسرحية Joseph التي كتبها كورنيليوس

كروكسي Cornelius Crocus (١٥٣٦)، فقد حظيت باعتراف أوروبي مع ظهور طبعاتها العديدة. وكانت مسرحية Pammachius مسرحية أخلاقية رمزية تدور حول عدو المسيح والصراع بين الكاثوليك والبروتستانت، وكانت المسرحيتان الأخيرتان مسرحيتين أخلاقيتين كوميديتين تبرران نقد بليتييه Peletier، وقد ذاع صيتهما وحققتا رواجًا كبيرًا مع غيرهما من المسرحيات.

ويكفي هذا السجل ليبين أنه على مدار ثلثي القرن السادس عشر كان مؤلفو التراجميات ونظريتها يختلفون حول قضايا الاستمرار والتراث والانقطاع والأصالة، والقدم والحداثة، واللغة الدارجة واللغة اللاتينية، والأخلاق والنوع الأدبي، والدين والسياسة. ومن الجدير بالذكر أن هذه المسرحيات تزامنت مع مسرحية Everyman التي كانت أشهر مسرحية أخلاقية. وقد مثلت في القسم الأخير في القرن الخامس عشر، وظهرت منها أربعة إصدارات بين عامي ١٥٠٨، ١٥٣٧. وسواء أكانت هي أو المسرحية الفلمنكية Elckerlyc (التي كتبت عام ١٤٧٠ وطُبعت عام ١٥٣٧) قد ترجمت فإن الأخرى لا تزال محل جدال. فلأن سي شيترك C. Sterck ممن ترجمت كتبها باللغة اللاتينية مثل Homulus فقد طبعها في كولونيا عام ١٥٣٦ جاسبر فون جنيب Jasper von Gennep، الذي أصدر ترجمته للألمانية في العام نفسه. وفي عام ١٥٣٩ ظهرت طبعة كلاسيكية لمسرحية Hecastus التي كتبها الكاتب الهولندي جورجوس ماكروبيديوس Georgius Macropedius، وظهرت لها ست ترجمات بالألمانية. وفي عام ١٥٤٠ كتب ناوجورجس Naogeorgus مسرحية Mercator عن الموضوع نفسه (باللغة الألمانية عام ١٥٤١). أما مسرحية Acolastus نفسها التي ترجمت إلى اللغة الألمانية عام ١٥٣٤، وترجمها جون بالسجريف John Palsgrave إلى اللغة الإنجليزية عام ١٥٤٠ فقد كانت إحدى مسرحيات Everyman الأخلاقية. وطوال هذه الفترة حافظت إيطاليا على الـ sacre rappresentazioni المحبوب لديها،

وحافظت إسبانيا على الـ *farsas*، وفرنسا على الـ *moralités*^(١٠) وكانت جميعها توافق ما ذهب إليه بايف Baif وسبيليه Sebillet ومزاعم معارضيهما.

كل هذا مهم؛ لأنه كثيرًا ما يتم التأكيد بأن دعاة المذهب الإنساني في عصر النهضة، خاصة الإيطاليين منهم قد أعادوا كتابه التراجيديا ونظريتها من اكتشافهم لكتّاب التراجيديا اليونانيين وكتاب الشعر لأرسطو، ولم تكن تلك هي الحال تقريبًا، فقد نشر جيورجيو فاللا Giorgio Valla نصًا لاتينيًا كاملاً لكتاب أرسطو عن الشعر سنة ١٤٩٨، كما أصدرت دار طباعة Aldine نصًا يونانيًا للكتاب نفسه سنة ١٥٠٨، لكن التراجيديا كانت معروفة طوال العصور الوسطى من كتاب *Ars poetica* لهوراس ومسرحيات سنكا وتعليقات Terentian التي كتبها علماء النحو في القرن الرابع عشر أمثال آليوس دوناتوس Aelius Donatus وديوميديس Diomedes، ومن القرن الثالث عشر من ترجمة هيرمان الألمانى اللاتينية (١٢٥٦) التي أضفت رونق ابن رشد العربى إلى أرسطو. إن الارتباط بالمسرحية الأخلاقية الذى ظهر من جديد فى القرن السادس عشر يدل على هذه الاستمرارية واتساع رقعة هذا التراث من بولندا إلى إسبانيا، ومن إنجلترا إلى كريت، ومن ألمانيا إلى إيطاليا. وقد اعتمدت اكتشافات القرن الخامس عشر الجديدة على هذه الاستمرارية التى تستحق التتبع. وسوف يتم حسم تفسير ازدهار التراجيديا خلال القرن السادس عشر فى القسم الثانى من هذا الفصل.

أطلق جوستاف لانسون Gustave Lanson على مسرحيات سنكا التراجيدية "كتيب التشغيل" للتراجيديا الإنسانية فى القرن السادس عشر (وهى لا تزال وجهة نظر عامة).^(١١) فقد كانت بالتأكيد تحبذ أقدم التراجيديات بعد القديمة: مسرحية Ecerinis اللاتينية التى كتبها البروتينو موساتو Albertino Mussato (١٣١٤) والتى تحكى سقوط الطاغية إيزيلينو دا رومانو Ezzelino da Romano (١١٩٤) -

(١٢٥٩)؛ كانت المسرحية تتكون من خمسة فصول وعدد قليل من الشخصيات وكورس من بانوا، ويطل قاضي القلب متيجج. كانت مأساة موساتو Mussato مسرحية رمزية أخلاقية تدور حول الاستبداد والطغيان. وفي حوالي عام ١٣٩٠ كتب أنطونيو لوشى Antonio Loschi مسرحية Achilles، وحوالي عام ١٤٢٩ كتب جريجوريو كورير Gregorio Correr مسرحية Progne. وظهرت سبع مسرحيات مختلفة لسنكا في إيطاليا من عام ١٣٧٧ حتى عام ١٥٠٠. وفي عام ١٣٩٤ شاهد الجمهور الملكي في فالنسيا مسرحية بعنوان *L'hom enamorat y la fembra satisfeta* كتبها موسين دومنجو ماسكو Mosén Domingo Mascó مستشار الملك خوان الأول. إذا لم تكن التراجيديات مستمرة في الظهور من القرن الأول أيام سنكا حتى القرن الرابع عشر المسيحي، فإن فكرة التراجيديا كانت مألوفة ومتفقاً عليها في عصر النهضة. لقد ميز هوراس بين الكوميديا والتراجيديا، وحدد خصائص أسلوبية (تناسب النوع الأدبي، كما تناسب المسرحية المرتبة الاجتماعية والعاطفة والشخصية والثروة والمهنة والسن والجنس والموطن)، وشرح كيف أن التراجيديا يجب أن تعالج قصصاً معروفة أو أن تكون متشقة مع قصص خيالية، وحبذا الحدث على السرد إلا في المواضع التي تمنع اللياقة والذوق تمثيل المشاهد التي تنسم بالقسوة أو الخيال. وينبغي على المؤلف أن يحذر من استخدام أكثر من اثنين من الممثلين، وألا يضع أكثر من ثلاثة متحدثين على خشبة المسرح في وقت واحد. لقد وضع المسرحية في خمسة فصول وكورس متكامل ولم يكن هدفه فقط الفصل بين الفصول، بل استيعاب أخلاقيات الصلاح والاعتدال والعدل والاستقامة والصدقة والسلام. لقد قدم تاريخ المسرحية الساخرة والمأساة من ثيسبس Thespi إلى أسخيلوس Aeschylus إلى الكوميديا القديمة. كما ينبغي على كاتب الدراما أن يكون على دراية بالحياة كي يرسم الشخصيات والأحداث بطريقة سليمة. وذكر أن الشعراء *Aut prodesse volunt aut delectare aut simul et iucunda et idonea dicere vitae* (يرغب في قول ما هو

مفيد أو أن يسلى/ أو أن يقول شيئاً يسلى وفى الوقت نفسه يكون مفيداً فى الحياة (Ars poetica 333-4). إن شاعرًا من هذا الطراز موهوب منذ مولده، ومدرّب أيضًا بعد أن عركته الحياة.

ربما يكون عالما النحو هما الأهم بالنسبة العصور الوسطى. ففى الفصل الثالث من Ars grammatica كان ديوميديس Diomedes يعقد مقارنة بين المأساة والملهاة؛ فالأولى تعرض " محنة بطولية فى حظ عثر"، بينما تعرض الأخرى حظًا خاصًا مدنيًا لا يتضمن خطرًا فى الحياة، ولأن الملهاة تعنى بالأمور الخاصة تعنى المأساة بالقصور والأماكن العامة. وتقدم المأساة رجالا عظماء وقادة وملوكًا وتسجل النواح والنفى والقتل وغالبًا ما ترسم نهايات مؤسفة لأمور مبهجة، والاعتراف على أسوأ الأمور بالأطفال والأحداث السابقة.^(١٢)

على العكس من ديوميديس Diomedes قام دوناتوس Donatus بتحرير أعمال تيرنس Terence بمقال وشرح مسرحياته. وقد عرف الكوميديا الجديدة New Comedy باعتبارها تتعلق بحياة العامة أكثر من أولئك الذين يجربون الحظ الوسيط، وفى الوقت نفسه تقدم للمشاهدين قدرًا أقل من المرارة وقدرًا كبيرًا من المتعة: أنيقًا فى نقاشه، ملائمًا فى شكله، مفيدًا إلى الحد الأقصى، مناسبًا فى ظرفه، دقيقًا فى أوزانه) concinna argumento - consuetudine congrua, utilis sententiis, grata salibus, apta metro)،^(١٣) ويمكن تطبيق أجزاء من هذا التعريف بالقدر نفسه على التراجيديات، ويشي النص عدة مرات على تيرانس Terence لعدم انزلاقه إلى ما هو تراجيديا (مثلما فعل بلاتوس Plautus أحيانًا)؛ لأن الفروق بين الاثنين كبيرة: ففى الملهاة تكون مصائر الناس عادية والأخطار والتهديدات قليلة ونهاية الأحداث سارة، أما فى المأساة فالأمور على العكس من ذلك؛ فالأشخاص عظماء والمخاوف كبيرة والنهايات مميتة. تبدأ الملهاة باضطرابات وتنتهى بهدوء، وأما فى المأساة فالأمور تجرى على العكس من ذلك. وبينما تعبر المأساة عن الفكرة القائلة بأن الحياة ينبغى الفرار منها، تقول الملهاة

بأن الحياة ينبغي التشبث بها. وأخيرًا فإن كل ملهاة تستمد من مناقشات خيالية، بينما نجد أن المأساة غالبًا ما تستمد من اعتقاد تاريخي "ab historica fide".^(١٤)

كانت آراء ديوميديس Diomedes ودوناتوس Donatus حول المأساة أو التراجيديا شائعة خلال العصور الوسطى، وفي القرن السابع امتدح إزيدور من أشبيلية Isidore of Seville، وهو يذكر ما قاله هوراس عن أصل التسمية، وكذا كتاب التراجيديا الذين تفوقوا في كتابة المسرحيات التي لها ظلال من الحقيقة. excellentes. وأضاف أن كتاب الملهاة يحكون أحداثًا تتعلق بأفراد عاديين، بينما يتحدث كتاب التراجيديا عن أحداث عامة وحياة الأمراء. كذلك فإن قصص التراجيديات تكون مستمدة من أمور محزنة، بينما تستمد قصص المسرحيات الكوميدية من أمور سارة، ثم عاد إلى الموضوع فيما بعد فكتب أن التراجيديات تردد الأحداث والأفعال القديمة للأمراء سنئي السمعة في شعر يشعر المشاهدين بالأسى، أما المسرحيات الكوميدية فتحكى أحداثًا تتعلق بالخدمات الفاسقات وحكايات العاهرات.^(١٥)

من الواضح أن التمثيل كان في عقل إيزيدور Isidore، لكن فكرة التراجيديا التي كادت تصبح ازدرائية لم تكن كذلك. وقد جعل ماثيو أوف منذوم Matthew of Vendôme في كتابه Ars versificatoria (c 1175) من المأساة واحدة من عرائس الشعر اللاتيني يَمُن على خدمة (pedissequas) الفلسفة Philosophia - عروسًا قبيحة: تجار بأنات عالية بين باقي العرائس، "وتتعلق بكلمات طنانة متعددة المقاطع"، "تقف على أقدام ترتدى حذاء نصفيًا، ذات وجه متجهم وحواجب مهددة، تعبر عن تهديدها ووعيدها بضراوة معهودة: وكانت pedissequas و sesquipedalian و pedibus coturnatis التي كتبها ماثيو Matthew ساخرة بالتأكيد، وكانت إشاراته السابقة إلى مؤلف Consolation of philosophy الذي كتبه بوثيوس Boethius ليُقدم Philosophia تذكر بأنه كان عليه أن يطرد كل عرائس الشعر طردًا غاضبًا في أول

أعماله. إن السطر المقتبس من هوراس "projicit ampullas et sexquipedalia verba" (Ars poetica) يظهر تدنيًا من الأسلوب العظيم الذى تحدث عنه جيوفري أوف فينسوف Geoffrey of Vinsauf فى مؤلفه المعاصر (فى مطلع القرن الثالث عشر) المسمى (Documentum).^(١٦)

فى مدينة طليطلة وفى عام ١٢٥٦ أضفى هيرمان الألمانى Hermann the German بريق ابن رشد اللاتينى على كتاب الشعر Poetics لأرسطو. ومن أهم النقاط التى أثارها المؤلف الإسبانى العربى أن الشعر هو أحد أوجه المنطق، وبلاغته تنأتى من تحريك الخيال بغرض أخلاقى تامًا. وكان الشعر مديحًا laudatio أو عتابًا vituperatio يعلم الفضيلة ويزجر عن الرذيلة. وكانت التراجيديا تطلق على الأمر الأول لأنها تصور الناس فى حال أفضل مما هم عليه، بينما كانت الكوميديا تطلق على الحالة الثانية. وكانت كلتاها تتنفع بالصور الخيالية التى تصور الحقائق لتحرك مشاعر المشاهدين "وهو ما يذكرنا بما قاله إزيدور Isidore عن imago veritatis أو حتى ما قاله سيبويه Sebillot فيما بعد عن تشكيل مسرحية أخلاقية تتحدث عن عادات مألوفة. وهذه الصور تفعل فعلها لأنها يمكن تصديقها، فهى تتلاءم مع معتقدات المشاهدين أو ال credulitas، وتطابق المواصفات النموذجية لل consuetudo ونتذكر الآن ال consuetudo و fides عند إفانثيوس Evanthius وكذا information des moeurs عند سيبويه: وهو ما يشبه ما قاله ابن رشد Averroes عن قصة إبراهيم وإسحق التى وجد أنها تصلح لأن تكون إحدى المسرحيات التراجيدية".^(١٧)

يرى كل من هيرمان Hermann وابن رشد Averroes أن هذا لا علاقة له بالتمثيل. لقد أصبح مشهد أرسطو consideratio على مناقشة معتقد صحيح أو لسلوك قديم أسبى وضعه فى الشعر (ليس فى تحليله مثل مشهد أرسطو)؛ لأن هذا يضم مناقشات أو مداولات فلسفية؛ بل يعمل باستخدام شكل تمثيلى من أشكال الحديث.^(١٨) إن التمثيل والصور ورسم الواقع تثير لدى المشاهدين الحزن والأسى

والخوف من فهم الفضيلة والرذيلة، والرغبة في الأولى، إن كنا لا نفكر الآن أن هذا هو ما ذهب إليه أرسطو، فإن هذه المناقشات قد عمقت الفكرة البسيطة للتراجيديا أو المأساة، تلك الفكرة التي أخذناها عن هوراس وعلماء النحو. وفي الوقت نفسه فإن ترجمة هيرمان Hermann تتفق ووجهات نظر هوراس Horace وديوميديس Diomedes ودوناتوس Donatus. فالحقيقة أن نمط تفكيرهم الذي كان يقوم على البلاغة والأخلاق التعليمية لا شك كانت له صلة كبيرة بما اختاره هيرمان من كلمات. فقد أضاف نظرية التلقى والتمثيل التي تقوم على مفهوم الـ *imagines*؛ وتجسيد الخيال وأن يخبر الخيال حقائق عامة ذات موطن محل واسم معروف (والعكس صحيح)، فتحرك القارئ والمستمع ويشعر بالعام ويستوعبه من خلال الخاص،^(١٩) حتى المناقشات غير الدرامية كانت معتادة. لقد رأى دانتي في التراجيديا والكوميديا نوعاً من السرد الشعري، ورد ما قاله الكتاب نفسه: معارضات الأسلوب، الأمور المتعلقة بالكرامة، والمكانة والعواطف ومجال التحرك.^(٢٠) وفي السنوات نفسها علق نيكولاس تريفت الدومنيكي the Dominican Nicholas Trevet توفي سنة (c 1334) تقريباً على مسرحيات سنكا التراجيدية وأكد محتواها الأخلاقي وتصورها للحقيقة (نقلاً عن إيزيدور Isidore) وعن كونها أشعاراً حزينة عن مأسى أناس عظام. وكانت فكرته عن التمثيل مشوشة لكن تعليقه انتشر انتشاراً واسعاً في ربوع إيطاليا.^(٢١) وكان تشوسر Chaucer أيضاً له الآراء نفسها: التراجيديا تحكى حكاية قديمة مثل تلك التي نذكرنا بها الكتب عن شخص كان يعيش في رفاهة ويسر، ثم هوى من تلك المكانة العالية إلى وضع غريب، وانتهى نهاية بائسة The Prologue of the Monk's Tale (lines 1973-7). وبعد مضي قرن على دانتي وتريفت Trevet، وبعيد تشوسر، بين عامي ١٤٢٠ و ١٤٤٠ وضع فيرمين لوفير Firmin le Ver الكارثوزي Carthusian الذي عاش في سانت أونوريه أبيفيل Saint-Honoré-lès Abbeville تعريفاً للتراجيديا في معجمه اللاتيني (مقابل الكوميديا مرة ثانية) وفقاً لما ذكره هوراس وسنكا وعلماء

النحو وهيرمان. لقد كانت أغنية رثائية "luctuosum carmen تبدأ سعيدة وتنتهي نهاية مؤسفة. التراجيديا تتحدث عن أغلب الأشياء غير الإنسانية مثل قتل الأب (أوديب Oedipus) أو الأم (أوريستا Orestes) أو أكل الابن (ثيستيس Thyestes). وانتهى إلى أن كلمة تراجيديا TRAGICUS تعنى حزيناً أو مميئاً، وليس لهذه الكلمة مكافئ فرنسي.^(٢٢) وذكروا ذلك الأسلوب اللفظي بأثير أوف قدوم Matthew of Vendôme، فالإشارة الأخيرة تدل على البعد النسبي للفكرة، إلا أن الفكرة بقيت كما هي، وهكذا ظلت عندما نسبها لورنز فاللا Lorenzo Valla في الوقت نفسه إلى شيشرون Cicero وكونتليان Quintilian وإلى التأثير الذي تحدثه التراجيديا دائماً بما تحكيه من أشياء حزينة ومروعة.^(٢٣)

تزامنت هذه الملاحظات مع تراجيديات لوشي Loschi وكوريه Correr التي كتبت على النهج السنكي Senecan، وكذا مع مسرحية Hiempsal التي كتبها ليوناردو داتي Leonardo Dati عام ١٤٤٢، والمسرحيات الأخلاقية والتراجيدية بالقدر نفسه، مستخدمة ليس فقط أسلوب سنكا وسالوست Sallust ولكنها استخدمت كذلك موضوعات الجهاد والخيانة والحسد والحاجة والسرقة والنهب. تلك المسرحيات تعود بنا إلى المسرحيات الأخلاقية، فصلتها بالتعاليم الأخلاقية اللاتينية، وكذا بالمزاعم حول البؤس والحزن، مهما صبغت بالصبغة المسيحية (عدا فيما كتبه داتي Dati) واضحة في الوقت الحاضر. والحقيقة أنه بعد بضع سنين (منتصف السبعينيات من القرن الخامس عشر) (كتب لانفورتوني L'Infortuné مؤلفاً بعنوان Fleur de Rhetorique ليقارن بين المسرحيات الأخلاقية Moralitatis والمسرحيات الكوميدي Comedii، واعتمد المؤلف على التراث المكتوب في هذا الشأن؛ فالقصة الرمزية allegory (Parabolee maniere) يجب أن تكون بليغة موجزة وواضحة (Sans superfluite actainte/ En expliquant fort la matiere) ومكتوبة بلغة رفيعة colloctions De belles وأسلوب راق De belles demonstracions/ Rethoriques

ornacions/ auctorisees / Par deus diffinicions/Affin que mieulx soient prisees). ومن المفروض أن تدم الرذيلة وتمتدح الفضيلة. كان هذا على عكس الدعاية التي تقدمها الكوميديا التي تحدث الناس على التحدث والتصرف وفق مكانتهم الاجتماعية ووظائفهم وأعمارهم: فيما يتعلق بالحكايات السرية والتاريخية والرومانسية والتاريخية، ولكنها تشترك مع المسرحية الأخلاقية وتتطبق عليها كذلك.^(٢٤)

لم تكن المسرحية الأخلاقية هنا مثل التراجيديا التي لم يكن اسمها قد ظهر بعد في اللغة الفرنسية على حد قول لوفير Lever. لكنها كانت تقارن بالمسرحية الكوميديّة التي عرفت تعريفات تعليمية بدءًا من هوارس وابن رشد، اعتمادًا على ما كتبه سنكا، ولقد استطاع يودوكس بادويس أسنسيوس Iodocus Badius Ascensius (خوسيه بادى Josse Bade) الذى طبع كثيرًا أن يشرح التراجيديا عن طريق الاقتباس من هوارس ودونائس وديوميدس، وربما يكون قالًا Valla قد نشر Poetics مؤلفه عام ١٤٩٨، لكن عندما يقول فى النص الذى نشر بعد وفاته عام ١٥٠١ الحكمة أو القصة بأنها روح الشعر، فإنه لم يوضح ما إذا كانتا هما الأهم أم أسلوب هوارس. أما قالًا الذى سكت عن (المحاكاة) وعن التطهير catharsis فقد كتب أن هدف التراجيديا هو استئثار الدموع والعويل؛ لذا فهي تسمى مفسدة الحياة (ob hoc vitae solutrix dicta)، فبينما تهدف التراجيديا إلى إضعاف الحياة نجد أن الكوميديا تسعى إلى إعادة توكيدها.^(٢٥) كان هذا لدى اللاتين فى العصور الوسطى، وليس لدى الإغريق؛ نقلًا عن إفانثيوس Evanthius الذى يردد ما قاله بادويس Badius. وكان لتعليق قالًا Valla على أرسطو أثر طفيف عليه فيما يبدو. وبعد أربعين سنة، فى عام ١٥٣٦، قدم أليساندرو باتزى Alessandro Pazzi ترجمة أفضل، لكن فى عام ١٥٤٨ بدأ شرح فرنسيسكو روبرتello Francisco Robortello المسمى In librum Aristotelis De arte poetica explicationes يحل محل كتاب أرسطو فى مجال النقد، إضافة لا إحلالا. وظلت الآراء الرومانية وآراء ابن رشد أساسية؛ لأن نهجها التعليمى كان يتفق مع

الاهتمام التعليمي للمذهب الإنساني بالبلاغة المدنية والأخلاقية؛ لأنهم كانوا دائماً أو على مدى قرون طويلة جزءاً لا يتجزأ من فكرة التراجيديا، وبسبب السنوات العديدة التي كان فيها دعاء المذهب الإنساني يدرسون حجية أرسطو في مجالات أخرى من مجالات المعرفة. لقد فعلوا ذلك أيضاً لأن سنكا اللاتيني كان متاحاً في طبقات عديدة اعتباراً من عام ١٤٨٤. كان الكتاب، على الرغم من ذلك، يجدون التراجيديات الإغريقية في الوقت نفسه، وكان لهذا الاكتشاف قوة دفع مباشرة وأثر فعال على الممارسة الفعلية (وعلى النظرية كذلك).

طبعت أعمال سوفوكليس أولدس Sophocles Aldus اليونانية عام ١٥٠٢، ويوريبيدس Euripides (دون إلكترا Electra) عام ١٥٠٣، وأسخيلوس (دون شيفورو Choephoroe) عام ١٥١٨. ونشر إيرازموس Erasmus ترجمة لاتينية لمسرحية Iphigenia in Aulis ومسرحية Hecuba ليوريبيدس Euripides عام ١٥٠٦. ومنذ ذلك التاريخ راحت الترجمات إلى اللاتينية واللغات الدارجة تظهر متسارعة، وظهرت معظم الترجمات إلى اللغات الدارجة في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السادس عشر، رغم أنها ضمت القليل من أعمال أسخيلوس. وفي عام ١٥١٥ استخدم جيوفان جورجيو تريسينو Giovan Giorgio Trissino الاثنيتين الآخرين كنماذج لمؤلفه Sofonisba، فجعل التراجيديا تقوم على موضوع الحب، وراعى وحدة الزمن ووحدة الحدث، كما راعى الكتابة بـ *versi sciolti* (الشعر المرسل) الذي بدأ طبيعياً في الحوار التراجيدي الإيطالي. واستخدم التقسيمات اليونانية والكورس، لكن لما كان للمسرحية التراجيدية مقدمة وأربعة مشاهد فإنها كانت في الحقيقة تشتمل على خمسة مشاهد. ورغم شهرة المسرحية وتكرار طباعتها فإنها لم تمثل على المسرح قبل عام ١٥٦٢، رغم تمثيلها بالفرنسية أمام كاترين دي ميدتش Catherine de' Medici وهنري الثاني Henri II عامي ١٥٥٤ و ١٥٥٦. وحوالي عام ١٥١٥ كتب جيوفاني روسيلاي Giovanni Rucellai مسرحية Rosmunda معتمداً على مسرحية أنتيجون

Antigone، وطُبعت عام ١٥٢٥. وقد مهد هذا الاكتشاف الجديد للأعمال الإغريقية وإعادة كتابتها الطريق لباتزى Pazzi (الذى كان نفسه من كبار مترجمي سوفوكليس Sophocles ويوريبيدس Euripides إلى اللغة اللاتينية واللغة الإيطالية) وكذا لروبرتello وRobortello. وفي أماكن أخرى كان الاهتمام بكتابة المسرحيات التراجيدية قوياً أيضاً. فللكثيرين الذين ذكرنا يمكن إضافة المجموعة الأولى من التراجيديات التي أصدرها فاسكو دياز تانكو Vasco Díaz Tanco في إسبانيا عام ١٥٠٢، وكما هي الحال في بلدان كثيرة كان صبغ التراجيديات بالصبغة الكلاسيكية في إسبانيا منذ أوائل القرن السادس عشر.

تم تأليف الدراما الإسبانية وكتابتها عن طريق الـ conversos فقط تقريباً،^(٢٦) وكانت التراجيديات توليدية في أنها ابتدعت طرائق جديدة للتفكير والعمل (من خلال التغيرات اللغوية والبلاغية والنهج التعليمي والجدال الديني والسياسي والأخلاقي). إذن فالدور المحوري لهذه المجموعة الهامشية جدير بالملاحظة، وكان هذا الأمر ملحوظاً لدى الإصلاحيين في سويسرا وحذت البلاد الواطنة حذوها. ولم تكن مصادفة أن يؤكد لوثر Luther (في أحد أحاديثه) الدور التعليمي المهم للمسرح. وبعد ذلك وفي القرن نفسه أضاف فيليب ميلانكتون Philip Melanchthon أنه بعد الكتاب المقدس يجب أن تكون المسرحيات التراجيدية كتاب الصلوات المدرسي للأطفال.^(٢٧) وطبق يوهانز شيرم Johannes Sturm هذا الرأي في أكاديمية ستراسبورج. وجعل الجزويت في جميع أنحاء أوروبا التراجيديات (والكوميديا) أداة مهمة من الأدوات التعليمية: تمشيًا مع البديهيّات النمطية لهوراس وشيشرون وابن رشد من باب التسجيل،^(٢٨) وكان الإصلاحيون في الشمال والـ Conversos في إسبانيا قد وجدوا قبل ذلك أن التراجيديات تناسب تطلعات الرواية. وربما يكون دافع كهذا هو الذي أبعد الإيطاليين عن تراجيديات سنكا الشهيرة تجاه كُتّاب إغريق غير معروفين وإعادة كتابة الشكل الأخلاقي، مستخدمين الحكايات من مصادر جديدة، مع الإبقاء على القصص

الرمزية والأشكال المألوفة للشعر والخلط القديم بين الأساليب. ولم تختلف القضايا كثيرًا حتى لو أن مسرحية مثل Sosanna التي كتبها Sacco كانت تعالج موضوع اللاهوت الأخلاقي أكثر من المسرحيات السياسية لكُتِّب الشمال. وكما كان دو بيلاي Du Bellay مقررًا أن يفعل، شجع المنظرون الإيطاليون التراجيديا كوسيلة لتجديد اللغة الدارجة (مثلما فعل هوراس في Ars poetica). وقد حول الكتّاب السويسريون والألمان والهولنديون والإسبان والفرنسيون مادة مسرحياتهم من لغة واحدة إلى لغة أخرى. وذكر الجميع أن التراجيديا هي أفضل السبل لإعطاء لغاتهم قوة اللغتين اليونانية واللاتينية من حيث الدلالة والأسلوب. كما أن القصائد الافتتاحية التي قدمها عدد من أتباع المذهب الإنساني إلى روبرت جارنييه Robert Garnier (أعظم كتّاب التراجيديا الفرنسيين) يشنون عليه لجعله اللغة الفرنسية مساوية للغات القديمة. ولقد أصر توماس هايوود Thomas Heywood على أن اللغة الإنجليزية قد أصبحت من "أفضل اللغات وأجودها إنشاءً". وكانت التراجيديات في الغالب تتناول اللغة وجهدها في التعبير عن الفهم الجديد للعالم والعلاقات الإنسانية.^(٢١) ولقد استطاعوا بالطريقة نفسها أن يلجوا إلى حقائق أخلاقية وسياسية جديدة.

كانت تراجيديات سنكا تقسر النهج التعليمي لهوراس من الناحية السياسية والأخلاقية، وكان الإرشاد حول الرذيلة والفضيلة يتم من خلال المقولات sententiae التي يكتبونها ويديهياتهم، ومن خلال الإحساس باليأس الذي كانوا يمثلونه. إن فائدة التراجيديا تكمن في تعبيرها عن أشخاص يمكن ربط شخصياتهم وأفعالهم بتجارب المتفرجين في الحياة وفي الأقوال المأثورة الأخلاقية والسياسية (التي كثيرًا ما ذكرتها الطبعات)، وكان من بين العبارات المألوفة في عصر النهضة أن التراجيديا تعلم الأمراء والقضاة. ولقد امتدح مؤلف Gorboduc الذي وضعه نورتون Norton وساكفيل Sackville (١٥٦١) لتصويره مناورات أشخاص قساة القلوب طائشين، وللغته النمقة وأسلوبه الحكيم: فهو ملء بالخطب الرنانة والعبارات المحكمة، يصل

إلى ذروة ما وصل إليه سنكا Seneca، ويمتلك بالأخلاقيات المرموقة التي يعلمها الناس بشكل مبهج، وهكذا يصل إلى غاية الشعر Poesie.^(٢٠) وقد حذر الكاتب نفسه الملكة إليزابيث من النتائج الخطيرة لعدم حسمها لمسألة الخلافة على الوسن الإنجليزي (من خلال أسطورة طيبة) كتعليق على السلوك الأخلاقي. أما أغرب الأعمال وأشملها عن الدور المدنى للتراجيديا وأكثرها إمتاعاً فهو مؤلف Discorso، الذى وضعه جياسون دينوريس Giason Denores عام ١٥٨٦، ويخلص إلى أن التراجيديا (مثل الكوميديا والملحمة) تهدف إلى تحقيق نفع سياسى utilità فقد بدأ كغيره بالقول بأن التراجيديا وياقى الأنواع الأدبية تكتب للنفع العام الذى يجب أن توجه إليه جميع فنون الإنسان وعلومه الذى يعيش بأسلوب متمدين فى المدن (accostumatamente).^(٢١)

اتفق تلميذ أكبر كتأب التراجيديا الرومان، جيوفام باتستا جيرالدى سنتيو من فرارا Giovambattista Giralaldi Cintio of Ferrara، الذى ظهر فى منتصف القرن، مع أستاذه على أن الهدف الرئيسى للتراجيديا هو استقاء الدروس من المحاكاة الجريئة واللائقة للطبقة الملكية، والأعمال العامة، مع تبيان كيف أن العقل يستطيع أن يهزم الرذيلة. وبشكل أكثر عمومية، كتب فى عام ١٥٤٣ أن "التراجيديا، سواء أكانت نهايتها سعيدة أو حزينة، وتبعث على الشفقة والفرح، فإنها تطهر العقل من الرذيلة وتقوده إلى عادات فاضلة '[gl] induce a buoni costumi'.^(٢٢) والشفقة والخوف والتعجب (تأثير ثالث أضيف بعد قليل، لاسيما من قبل روبرتello ثم انتشرت بعد ذلك) التى شعر بها المتفرجون كان لها الهدف التعليمى نفسه بالنسبة لسنتيو Cintio وأغلب كتأب منتصف القرن، وقد يرى المرء فى هذه الـ buoni costumi مؤلف consuetudo لهيرمان Hermann ومؤلف mœurs لمسيبييه Sebillet (وغيرها كثير)، حتى مؤلف accostumatamente لدينوريس Denores: قراءة ابن رشد Averroist لشخصية ethos أرسطو. وكان تطهير سنتيو Cintio، الذى هو catharsis أرسطو، أمراً جيداً.

أضاف إدخال "التطهير" إلى المناقشات النظرية بعدًا جديدًا، فقد أصبح المشاهد جزءًا لا يتجزأ من وسيلة التراجيديا، وليس مجرد متلق لرسائلها؛ فقد كانت تراجيديات سنكا، مثلها مثل المسرحيات الأخلاقية، تقنع بالحيل البلاغية والمجاز؛ فقد كان الشاعر خطيبًا [كثيرًا ما كان يسمى هكذا]. وحتى لدى ابن رشد فإن الشاعر يرسم الصور كي يجعل متلقيها يفهمون أنها تتناسب المعتقدات المعروفة والعقلانية. وقد جعل التطهير بتفسيراته المختلفة رد الفعل العاطفي والنفسى للمشاهد أحد عناصر تكوين التراجيديا وقيام الدراما بوظيفتها. وهكذا أصبحت أساسية في فكرة المحاكاة الدرامية نفسها. والحقيقة أن إنكار جولياس سيزار سكالنجر Julius Caesar Scaliger الواضح لجدوى فكرة التطهير عام ١٥٦١ [*praeterea katharsis vox neutiquam cuius materiae servit*] إضافة إلى ذلك كلمة التطهير *katharsis* لا تخدم هذا الأمر بأى شكل من الأشكال*] يمكن أن تؤكد كدليل مضاد. بالنسبة لسكالنجر Scaliger، على الرغم من الإشارة المستمرة لأرسطو فقد كان لديه زعم معروف: إن أساس [sita] الشعر هو المحاكاة [imitation] لكن فقط كوسيلة للتعليم بشكل شيق [*docendi cum delectatione*] فالشاعر يعلم قبل كل شيء، ولا يسلى، كما ظن البعض.^{٢٣}

لم يكن سهلاً تقبل فكرة التطهير *catharsis*، كما يقول سكالنجر Scaliger صراحة، فقد أشركت المشاهد بشكل عميق في "المحاكاة" التى يحققها التمثيل. وقد أصر سكالنجر أن المسرح وشعره، مثل البلاغة، غايتهم الإقناع. وكانت المحاكاة هى وسيلة الدراما. فهى تحدث على المعرفة *Scientia*، التى تم تعريفها "بصدق وبساطة" كعادة العقل [*habitus animi*] التى تبنى بشكل نهائى على فكرة ضرورة أو فضفاضة (p.2a : 1.i). إن الـ *habitus* تتصل اتصالاً وثيقاً بالأفكار القديمة المتعلقة بالمعتقد (*fides* أو *credulitas*)، وتتناسب مع إصرار سكالنجر Scaliger على النهج التعليمى بسبب التراث أو من أرسطو. وقد سادت هذه الروح تعريفه* اللاحق

للتراجيديا الذي كانت تدور موضوعاتها حول: ما هو عظيم وما هو بغيض، أوامر الملوك، المذابح، اليأس، الانتحار شنعاً، النفى، التثكل، قتل الآباء، زنا المحارم، الحرائق، المعارك، سمل العيون، البكاء، الانتحاب، العويل، والجناز، والرشاء، والألحان الجنائزية. والحدث مهم بقدر ما يوضح ويعلم "الشخصية"، affectus، مرة ثانية هنا، وليست غير مشابهة "لعادة العقل" (pp.144b:III.xcvi;348a:VII.I.iii).
 فى عام ١٥٧٠ حارب لودفيكو كاستلفترو هذه المزاعم بطريقة منهجية تقريباً: كان هدف التراجيديا هو التسلية والإمتاع [رغم أنها صفات لا نهاية لها]، وكانت الشخصية تتكشف فقط عن طريق مركزية الحدث، وكان التطهير catharsis ذا أهمية كبيرة.

كانت التفسيرات كثيرة، ومن بين أقدم التفسيرات ما ذكره أنطونيو سيباستيانو منتورنو Antonio Sebastiano Minturno فى مؤلفه De poeta الذى وضعه عام ١٥٥٩، فبعد استخدام أرسطو لهذه الكلمة فى موضع آخر فهم التطهير catharsis على أنه مشابه للتطهير الطبى، وذكر أنه بهذه العواطف العنيفة كالشفقة والخوف ترفض التراجيديا هذه وكل ما عاداها: الطموح والشهوة والغضب والجشع والفخر والثورة والرغبة الجامحة.^(٣٤) مثلما ذكر بيبروفورتوري فى مؤلفه Commentarii عن الشعر Poetics رأى كاستلفترو Castelevetro أن التطهير catharsis هو رد أرسطو على "أسناذه أفلاطون"؛ فالشفقة والخوف ليسا مرفوضين - ولا العواطف الأخرى بالتأكيد - لكن التجربة المتكررة تسلحنا ضد نقاط الضعف التى تمثلها هذه العواطف. ولم يعد القلق بشأنها يجعل "الجان سهماً، ولا الهيباب شجاعاً، ولا الرحيم قاسياً". وفيما يتعلق بالشخصية فهى تعمل بمحاكاة المتفرج، وبالنسبة للأحداث (الحدث) فهى تعمل جزئياً بالتخلص من الخوف من الأشياء التى نراها كى لا تؤثر فىنا، وجزئياً عن طريق الحد المتكرر من القلق.^(٣٥)

بقى هذان المفهومان على القدر نفسه من التأثير؛ ففي عام ١٥٨٦ عرض لورنزو جياكوميني Lorenzo Giacomini وجهة نظر منتورنو Minturno حول التطهير التراجيدي للأكاديمية الأدبية Accademia degli Alterati: تعاطف مؤثر يسبب العاطفة التي يتم تمثيلها لتستثير العاطفة نفسها لدى المتفرج". ويرى دينوريس Denores أن التراجيديا تهدف إلى تطهير [المتفرجين] من خلال الإمتاع والتسلية من أهم عواطف النفس [affetti dell'animo] وتوجيهها إلى حياة كريمة، ونقليد الفضلاء من الناس والاحتفاظ بالخير العام [alla conservazion delle buone republiche].^(٣٦) وهنا عبّر دينوريس Denores عن قلقه بشأن الفائدة المدنية لرؤية منتورنو Minturno للتطهير، مضيقاً فكرة كاستلفيترو Castelvetro القائلة بأن الحد من العواطف يتيح المجال للعقل كي يسود. وقد اقترح السير فليب سيدني Sir Philip Sidney فكرة مماثلة مؤداها أن التراجيديا بآثارها لتأثيرات الإعجاب Admiration والمواساة Comiseration تعلم تقلب الأمور في هذه الدنيا، وحدود السلطة. وإذا نحينا الخوف جانباً نجد أن سيدني رأى أن التراجيديا تحيي بعض العواطف لغايات أخلاقية وسياسية عن طريق تهدئة عواطف أخرى، مثلما فعل دينوريس Denores.^(٣٧)

بحلول عام ١٦١١ ذكر دانييل هسيوس Daniel Heinsius معلّقاً على كاستلفيترو Castelvetro، ومسترجعاً النزاع بين أرسطو وأفلاطون ومستوعباً التشابه الطبّي، أن هدف التطهير هو تخفيف العواطف من خلال تحقيق الهدف المعلن لإقсاح المجال لحكم العقل.^(٣٨)

جسد هذا الرأي سنوات من النقاش الرواقى الذى رأيناه من قبل لدى كاستلفيترو Castelvetro ودينوريس Denores وسيدني Sidney. وقد اتبع مارتن أوبتز Martin Opitz، أبو الشعر الألماني، هذا الرأي عام ١٦٢٥ فى مقدمة ترجمته لمسرحية Trojan women التى كتبها سنكا Seneca: من "مشاهدة المعاناة والشر نتعلم الثبات

ورباطة الجأش [Beständigkeit] ونتحمل المحن بشكل عقلاني".^(٢٩) ومع نهاية القرن اندمج هذان التفسيران، ولأن "التطهير" كان جزءاً واضحاً من التراث التعليمي فقد أدخل في الوظيفة الحقيقية للتراجيديا نظرية عواطف المتفرجين وانفعالاتهم وحالاتهم المزاجية، ووظيفة الأحداث التي قد يتوقع المرء أن تقع عندما تغيرت بشكل ما.

يفسر هذا مناقشات أخرى كثيرة حول إنشاء التراجيديات وكتابتها، عندما تحدث كاستلفيترو Castelvetro لصاح أرسطو ضد سكاليجر Scaliger: أن القصة التي هي "تمثيل الأفعال الإنسانية" هي أساس التراجيديا، وترسم بالضرورة لنفسها شخصية وفكراً، كأن يسعى نحو شيء جديد نسبياً حول الشخصية.

أولاً، تتكشف "رذائل البشر وفضائلهم" من خلال الأعمال التي تسبب وحدها، pace سكاليجر Scaliger، "الارتداد من السعادة إلى الشقاء". إذن فالقصة هي غاية التراجيديا، والشخصية المناسبة لها، وليس العكس. كذلك تتضح الصفات الأخلاقية للبطل من خلال القصة، وليس هذه الصفات فقط هي التي تحرك مشاعر المتفرجين، بل إن عكس الأحوال والاعتراف بفعلان الشيء نفسه.^(٣٠) فالشخصية والحدث شيان متلازمان، وكما يقول سكانجر إن الأمر لا يتعلق بالسبب والنتيجة.

ثانياً، إن "نتاج" العمل الممثل يجب أن يظهر على خشبة المسرح؛ كي يؤثر في المتفرجين.

في فترة شبيهة من مسرحية هاملت يُعلم الأمير الممثلين كيف يمثلون: "ليكون الحدث ملائماً للكلمة، والكلمة ملائمة للحدث"، اظهروا كأنكم مرآة تعكس ما يجري في الطبيعة"، وطبعاً لا تترثروا مثل هؤلاء الممثلين الذين نراهم "يختالون ويجارون حتى إنتى ظننت أن أحد عمال اليومية هو الذى علم هؤلاء الرجال، ولم يعلمهم جيداً، فقلدوا البشر بطريقة جد بغوضة" (III.ii)، لم يكن على الممثلين أن يكونوا نسخاً للشخصيات التي يمثلونها؛ فالتمثيل الجيد يعنى الاستتراق في الحدث وليس التبختر.

ولقد أكد هاملت أن "العاطفة" يعبر عنها من خلال الكلمات والإشارات "باعتدال يعطيها سلاسة"، ويجب ألا تعوق مجريات الأحداث. وقد لايقول هاملت أبداً ما يتم عرضه على خشبة المسرح، لكن كثيرين آخرين يمكن أن يفعلوا ذلك. في عام ١٦٣١ كتب جان أوجيبه دي جومبو Jean Ogier de Gombauld أن المؤلفين الذين قصروا وقت الحدث على اثنتي عشرة ساعة - وكان أول من طالب بذلك كاستلفترو - لم يفكروا ملياً في تمثيل حدث وقع في الماضي؛ ليمثلوه كما لو كان حاضراً، وكان شخصياتهم هرقلًا Hercules أو ثراسوس Thrasos أو أمينتا Amintas حقيقياً. والشئىء الماضى هو مجرد شئ؛ فالكاتب يجب أن يأتى به إلى الوقت الحاضر ويجعل منه حقيقة واقعة وشخصيات حقيقية.^(٤١)

فى عام ١٦٥٦ أوضح الأب دوبييناك d'Aubignac معنى هذا؛ "أعرف جيداً أن المسرح نوع من الوهم، لكن المتفرجين يجب أن يخدعوا بتلك الطريقة بحيث لايتخيلون أنفسهم يفعلون ذلك، على الرغم من أنهم قد يعرفون. فبينما نخدعهم يجب ألا نعرف عقولهم [esprit] ذلك؛ فقط عندما يفكرون فيها". فى عام ١٦٧٤ أضاف رينيه رابين René Rapin أن التراجيديا تكون "مقبولة" عندما يصبح المتفرج حساساً لكل ما يراه [qu'on luy représente]، عندما يدخل كل الأحاسيس والمشاعر المختلفة للممثلين، عندما يكون مهتماً [qu'il s'intéresse dans] بمغامراتهم، عندما يخشى ويأمل، عندما يحزن ويفرح معهم.^(٤٢) وبحلول النصف الثانى من القرن السابع عشر كانت تلك المزاعم كليشيات فى إنجلترا بقدر ما هى فى فرنسا. وما طلبوه كان التطابق النفسى مع المتفرج وتقمص شخصيته - وليس شخصية الممثل. وبهذا يصبح الممثل امرأة عاكسة، امرأة هاملت، يمثل للمتفرجين تلك الأفعال التى يشعرون بها ويتحركون لها، لكنها لا تشعر بمشاعر البطل المنتقم، المغامر الجرىء، أو الرجل الحكيم، أو الطبيعة الأخلاقية لكل منهم. وذلك مثلاً انتقد كاستلفترو Castelvetro

سكاليجر Scaliger على "الهزيمة".^(١٧) فقد حركتها بدلا من ذلك الطبيعة العامة للعاطفة والأخلاق المستمدة من الحدث.

وما يتوفر لدينا حينئذ هو قدر أقل من "التأثيرات" [affectus] التي تخص فردًا واحدًا أكثر من التقاليد والأخلاق والتعود *costumi*، *moeurs*، *consuetudines* التي يشترك فيها الجميع. إن الشخصية التي تدمج المشاهد نفسه معها تجسد خصائص مألوفة، وهذا يفسر الإقبال من قيمة سنكا Seneca. لقد كتب روجر أشام Roger Ascham أنه في التراجيديات يتفوق الإغريق أمثال: سوفوكليس Sophocles ويوريبيدس Euripides على سنكا، وفي اللاتينية، خاصة في *oikonomia et Decoro*، على الرغم من أن فن الإلقاء لدى سنكا وشعره كانا جديرين بالثناء في زمانه.^(١٨) فقد كان التنظيم الصحيح واللائق للموضوع يهم أكثر من بدء الحوار أو الأقوال المأثورة. وفيما بعد ذكر المنظرون أن الكلمات قد تعوق الحدث والاندماج مع المشاهد. وفي عام ١٦٩٢ اتهم توماس رايمي Thomas Rymer شكسبير بأنه كثيرًا ما عطل الحدث بالكلمات، وباللغة الثقيلة ثقل المتعة، والتي كان من الأفضل أن يغنيها عنها، حفاظًا على الحدث.^(١٩) وفي السبعينيات من القرن السابع عشر لم يكن نيكولاس بوالو Nicolas Boileau والباقيون يقولون غير ذلك.

جاء ذلك الاندماج وتذويب العواطف من النقاش حول التطهير *catharsis* ونتائجه، وفي هذا السعى ظهرت طلبات أخرى جديدة (وأحيانًا قديمة)، وعلى الرغم من أنها تتعلق "بالشخصية" كان أحدها ذا أهمية خاصة، ألا وهو *hamartia* لأرسطو؛ فلأن التطهير كان أخلاقيًا كان طبيعيًا أن تعني *hamartia* فشلًا أخلاقيًا يتحمل البطل مسؤوليته. ومن بين الأمثلة على ذلك الشخصيات التي تنقسم بالزهو المفرط مثل تمبولين Tamburlaine وفاوست Faustus، وعدم الحسم لدى هاملت، والعاطفة الجارفة لدى أنطونيو، وطموح قيصر كلها تنصب في هذا القالب. كانت تلك النقيصة الأخلاقية تعمم صفات أخلاقية معينة، لكنها كذلك أدت إلى إضفاء

الصبيغة النفسية على الشخصية محاكاة لقدرة المتفرج على المطابقة بين الشخص أو التقمص مع شخص يتزايد إدراكه للشبه بينه وبين نفسه.

لم تكن اللغة المنمقة والتصنع العوائق الوحيدة، فقد ظن كثيرون أن الكورس يعوق الحدث، وأن وجوده كان سبباً في جدال كبير. وقد دافعوا عنه على أساس أنه عبر عن القضايا الأخلاقية أوضح تعبير، وأن موسيقاه كانت تخلق تأثيرات عاطفية معينة لدى المستمع.^(٤٦) ومع هذا كانت التراجيديات تدفع الكورس الكوميدي تدريجياً إلى النسيان، وللسبب نفسه كان الكورس يشتت انتباه المتفرج بعيداً عن الحدث، وبالمثل دافع كاستلفترو Castelvetro عن تلك الوحدات الثلاث التي رأينا لا تآى La Taille يشير إليها بعد عامين. وعلى غرار أرسطو كتب أن القصة يجب أن تكون متكاملة (pp.73-80) ولها حجم معين (pp.80-7). وهذا الحجم يعنى أنها يجب أن تقتصر على اثنتى عشرة ساعة؛ لأن هذا يدخل بسهولة إلى ذاكرة المتفرج. (p.33) فهو يجب أن يعالج حدثاً واحداً (pp.84,242) كما يجب، كما يضيف كاستلفترو، أن يحدث فى مكان واحد: فالتراجيديات ليست محصورة فى مدينة أو قرية أو مجال... إلخ واحد، بل فى أى منها بقدر ما تستطيع عين شخص واحد رؤيته (p.242)، ولعل كتاباً آخرين ممن جاءوا بعد ذلك يقولون إن هذه الحدود قد تجنبت جعل ذاكرة المتفرج وخياله تعوقان التقمص العاطفى.

لهذا السبب يرى كثيرون ممن جاءوا بعد ذلك أن الزمان والمكان يجب أن يوافقا زمان التمثيل ومكانه على المسرح. وعلى الرغم من أن التراجيديات الفرنسية والإيطالية قد ذهبت فى هذا المجال إلى أبعد من التراجيديات الإنجليزية أو الهولندية أو الإسبانية، فإن تلك المطالبات كانت تظهر بشكل متزايد. ربما لا يكون بيبير كورنى Pierre Comeille قد راعى هذه التعليمات دائماً، لكنه فعل ذلك فى المطارحات الثلاث التى كتبها عام ١٦٦٠: مخبراً كيف التزم بها أو لماذا تجاهلها. وعلى العكس من ذلك أنكر لوبى دى فيجا Lope de Vega (١٦٠٩) صاحب هذه القيود (عدا

وحدة الحدث). والحقيقة أن النظام الأخلاقي الذى تقدم حتى فى التراجيديا الإنجليزية (بنهاية القرن السابع عشر) لم يقبل قط فى التراجيديا الإسبانية التى صور أبطالها غموض الأفعال البشرية وتناقض الجهل والمعرفة، الأمر الذى جعل المسرح الإنسانى مسرحاً مختلفاً يعارض اندماج المتفرجين.^(٤٧)

فى الوقت الذى لم تستخدم التراجيديا الإسبانية وحدة الحدث لتحقيق الغاية نفسها، فإنها رغم ذلك أكدت على أهميتها، وقد ذكر سنتيو Cintio أن التشويق يجعل التراجيديا أكثر تحريكاً للمشاعر؛ لأنه اعتبر أن مركزية الحدث هى القوة الدافعة للتطهير. وهكذا رأى أن القصص غير المعروفة جيداً وحتى الخيالية "أكثر إمتاعاً وأقوى تأثيراً" من القصص المعروفة. فقد كانت مؤثرة فى تأكيد أن المتفرجين ظلوا مشوقين بين الخوف والشفقة حتى النهاية. ولا يجب أن يعتمد التشويق على إرباك المشاهد، بل على كتابة الحكمة بشكل ماهر: فى المشاهد نفسه مقوداً حتى النهاية، لكنه يبقى شاكاً مرتاباً نتيجة لذلك.^(٤٨) وثمة سبب آخر لتأكيد وحدة الحدث هو سبب تكرار الكثيرين لقائمة المحن والبلايا التراجيدية التى كتبها سكاليجر Scaliger وتتسم بالمحاكاة الساخرة. وفى أخريات القرن السادس عشر ظهر كتاب للمسرح فى إنجلترا من أمثال: جون نورث بروك John Northbrooke وستيفن جوسن Stephen Gosson، وفيليب ستبس Philip Stubbes وتوماس ناش Thomas Nashe، وفيما بعد ويليام برين William Prynne (Histriomastrix 1633) على الشاكلة نفسها. وربما كان الأشهر (أو الأسوأ سمعة لأولئك الذين يرونه ساذجاً) هو أوبتر Optiz الذى يرى أن التراجيديا تعالج رغبات الأمراء (willen) والقتل واليأس وقتل الأبناء وقتل الآباء والحرق وزنا المحارم والحروب والثورات والولولة والصراخ والتهديدات وما شاكلها. وكرر قائمة سكاليجر Scaliger. قد سعى وولتر بنجامين Walter Benjamin إلى "إصلاح" رؤية Optiz بقوله إنه كان يؤسس الـ "المسرحية الحزينة" Trauerspiel مقابل المأساة Tragödie.^(٤٩) ولا يمكن الدفاع عن Optiz تاريخياً (إن لم يكن فلسفياً): فقد رددت

قائمته المعيارية المزاعم الشائعة عن أهمية الحدث التراجيدي للجميع ("الحنن" أيضاً كانت له مكانته الشائعة).

باستثناء إسبانيا من العدل أن نقول إن كل هذا كان موجوداً على الأقل من الناحية النظرية خلال العقدين الأولين من القرن السابع عشر؛ ففي جميع أنحاء أوروبا كانت المسرحيات التراجيدية تكتب وفقاً لها: كانت إنجلترا وفرنسا الأغزر إنتاجاً، لكن هولندا لم تكن أبعد كثيراً (خاصة مع خوست فان دن فوندل Joost van den Vondel)، بينما كانت إيطاليا وألمانيا، وحتى كريت وبولندا والسويد وأماكن أخرى كانت لها نشاط أقل أو أكثر. وأصبحت إسبانيا متميزة بشكل آخر: ففي منتصف القرن كان جميع مؤلفي التراجيديا قد ماتوا أو ترققوا عن الكتابة فيما عدا كالدرون Calderón - الحقيقة أن هذا الأمر ينطبق على أغلب كتابها الصغار.

من هذه التطورات، مع تركيزها على الاتساق النفسي، والمسؤولية الأخلاقية، والواجب السياسي، والتركيز والتوافق الدرامي، أوجد كُتّاب العقود الأولى من القرن السابع عشر تراجيديا تبين الثقة في القوة والسلطة البشرية الخالية من أسلافهم أتباع المذهب الإنساني، حتى عندما استخدموا الموضوعات نفسها، وقد ميز هذا التغيير إحساس جديد بالرسم النفسي للشخصيات والمسؤولية الفردية والتركيز الجديد على العلاقات بين أولئك الأفراد. وكانت أهمية اللغة في حد ذاتها قد خفضت تماماً، وأصبحت الاهتمامات السياسية للتراجيديا داخلية بالنسبة للدراما (قد نقول إنها إغريقية Grecian وليس سنيكية Senecan) بدلا من عنصر الدور الاجتماعي الأكبر للتراجيديا، كما كان عندما كان التفكير المقتضب هو الشكل الرئيسي المتبع. إذن فالتراجيديا أصبحت الآن "تعلم" عن طريق الاندماج العاطفي.

زعم نقاد وكُتّاب مثل: دمينيك بوهور Dominique Bouhours وبيالو Boileau ورايين Rapin ورايمر Rymer وجون دينس John Dennis الاعتقاد بأن هذه النتائج

يمكن تحقيقها من خلال "قواعد أرسطو"، تلك التى لم تكن سوى الطبيعة والإحساس الجيد المختزل فى طريقة ما. بيد أن جون درايدن John Dryden لا يزال يقدم تعريفاً يجمع بين رأى هوراس ودوناتوس Donatus للتراجيديا فيقول إنها "صورة صادقة وحية للطبيعة البشرية تمثل عواطفها ودعابتها وتبدل الحظ الذى تتعرض له؛ من أجل تحقيق المتعة والتعليم للجنس البشرى".^(٥٠) وقد يعاد ابتداء شكسبير وفقاً لقواعد العقل، لكن درايدن يردد تمييز سيبيلييه Sebillet بين الصيغ القديمة والتقاليد الحديثة، والذى اختلف مع Cintio فى تعديله لقواعد أرسطو 'regole' إلى مراعاة عادات أوقاتنا المعاصرة *costumi de' tempi nostri*: يجب أن تتبع التراجيديا القواعد القديمة، وتلك الأشياء التى استثنائها الدين وعادات الدول وعبارات اللغة... إلخ فى البيئة الفوقية.^(٥١) كان أرسطو اختزالاً للمناقشات التى جرت. فقد خاطبت هذه العبارة الحادثة فى التراث، وقد شهد القرن السابع عشر تغيراً فى المجال الاجتماعى السياسى أكثر منه فى المجالين النقدى والنظري. وكانت الأعمال الأدبية ترتبط بشكل مختلف بالحكم والسلطة. كما ظهرت وتطورت موضوعات نظرية جديدة وأهداف أخلاقية ونقدية، ومزاعم سياسية وأكدت نفسها طوال القرن، لكنها بقيت حقيقية فى جوهرها بالنسبة للمناقشات النظرية التى تمت فى القرن السابق.

الهوامش

- 1- Lazare de Baïf, *Tragedie de Sophocles, intitulee, Electra . . . traduite . . . en rythme françoys* [?1529] (Paris: Etienne Rosset, 1537). All translations are the author's, unless otherwise indicated.
- 2- Thomas Sebillet, *Art poétique françoys* (1548), ed. F. GaiCe (Paris: Cornély, 1910), pp. 161-2.
- 3- Joachim du Bellay, *La deFence et illustration de la langue françoys*, ed. H. Chamard (Paris: Didier, 1970), pp. 125-6.
- 4- [Barthélemy Aneau], *Le Quintil Horatian sur la defence & illustration de la langue Françoys* . . . [Following Sebillet], *Art poétique françoys* (1555; reprint Geneva: Slatkine, 1972), sig. 106v. Jacques Peletier du Mans, *L'art poétique* (1555; reprint Geneva: Slatkine, 1971), p. 71.
- 5- Jean de La Taille, 'De l'art de la tragédie', in *Saül le furieux; la famine, ou les Gabéonites: tragédies*, ed. E. Forsyth (Paris: Didier, 1968), pp. 4, 8.
- 6- Hugo Albert Rennert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega* (1909; reprint New York: Dover, 1963), p. 23.
- 7- Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español* (Barcelona: Planeta, 1973), pp. 97-104. The play had thirty-two speaking parts.
- 8- Margaret Alexiou, 'Reappropriating Greek sacrifice: *homo necans* or *andropos thusiáxon*?' *Journal of modern Greek studies* 8 (1990), 97-123.
- 9- Plays on the harrowing of hell, with its archetypal theme of Good vs. Evil, were popular from at least the thirteenth century across Europe: see the important introduction by Irena R. Makaryk (trans. and ed.), *About the harrowing of hell (Slovo o zburenii pekla): a seventeenth-century Ukrainian play in its European context* (Ottawa: Dovehouse, 1989), pp. 97-142.
- 10- Spanish terms are confusing. For most of the sixteenth century *autos* meant biblical, legendary, or martyrological dramas. *Farsas* designated plays on

- moral-allegorical subjects (and farces). It may be that later *comedias divinas* perhaps came from the first, *autos* from the last: Rennert, *Spanish stage*, p. 7, n. 2; Hermenegildo, *Tragedia*, pp. 129-30. In Poland, Jan Jurkowski published a mixed morality in 1604, *A tragedy of the Polish Scilurus*. Thomas Heywood still thought 'Tragedy, History, . . . Morall' wholly entangled: *An apology for actors* (London: Nicholas Okes, 1612), sig. f4r. As late as 1634 a German morality, *Tragoedia von Tugenden und Lastern*, was performed in Copenhagen for Christian IV's celebration of his son's wedding.
- 11- Gustave Lanson, 'L'idée de la tragédie en France avant Jodelle', *RHL* 11, 4 (Oct.-Dec. 1904), p. 547.
 - 12-Edwin W. Robbins, *Dramatic characterization in printed commentaries on Terence 1473-1600* (Urbana: University of Illinois Press, 1951), p. 7.
 - 13- Aelius Donatus, 'De tragoedia et comoedia', in *Publii Terentii Carthaginiensis Afri Comoediae sex . . .*, ed. J. A. Giles (London: Jacobi Bohn, 1807), pp. xvii-xviii (Evanthius). The text was a composite by Evanthius (also fourth-century) and Donatus, but thought wholly the latter's until the seventeenth century.
 - 14- Donatus, 'De tragoedia et comoedia', p. xix (also Evanthius).
 - 15- *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, ed. W. M. Lindsay, 2 vols. (1911; reprint Oxford: Clarendon Press, 1989), Bks. viii.vii.5-6; xviii.xlv-xlvi.
 - 16- Matthew of Vendôme, *Ars versificatoria*, in E. Faral, *Les arts poétiques du xiie et du xiiie siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge* (1924; reprint Paris: Champion, 1962), pp. 107-93, here, p. 153; GeoCrey of Vinsauf, *Documentum sive de modo et arte dictandi et versificandi* (*Instruction in the method and art of speaking and versifying*), trans. and intro. R. P. Parr (Milwaukee: Marquette University Press, 1968), p. 88.
 - 17- These are from the first part of Hermann's widely known text, matching Aristotle's first six chapters, 1447a-1450b: A. J. Minnis and A. B. Scott, with

- D. Wallace (ed.), *Medieval literary theory and criticism c.1100-c.1375: The commentary tradition* (Oxford: Clarendon Press, 1988), pp. 289-96. The Abraham example matches Aristotle's praise of *Cresphontes*, *Iphigenia*, and *Helle* in 1454a (ch. 14).
- 18- Minnis and Scott (ed.), *Medieval literary theory*, p. 296.
- 19- *A midsummer night's dream* (v.i.5-17) is used, like Sebillet and *Abraham* plays, to signal that these concepts and arguments will be absorbed by later ideas of literary and dramatic representation, production, and reception. (Aristotle's *plot* also depicted universal action in particular representation.)
- 20- Dante Alighieri, 'Epistle to Can Grande della Scala: extract', in Minnis and Scott (ed.), *Medieval literary theory*, pp. 458-69, here, p. 459, The *De vulgari eloquentia* (2.4.7) expressed the same view.
- 21- Nicholas Trevet, 'Commentary on Seneca's tragedies: extracts', in Minnis and Scott (ed.), *Medieval literary theory*, pp. 340-60, here, pp. 342, 344, 346. The last citation is from Antonio Stäuble, 'L'idea della tragedia nell'umanismo', in *La rinascita della tragedia nell' Italia dell'umanismo. Atti del IV convegno di studio Viterbo Giugno 1979* (Viterbo: Sorbini, 1980), p. 53, who examines Trevet's views and Mussato's similar ones in his *Vita di Seneca*, pp. 48-54.
- 22- Latin text in Lanson, 'L'idée de la tragédie', p. 542, n. 2.
- 23- Lorenzo Valla, *In errores Antonii Raudensis adnotationes* (1444), quoted by Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. i, p. 86.
- 24- L'Infortuné, *Le jardin de plaisance et fleur de rethorique*, ed. E. Droz and A. Piaget, 2 vols. (Paris: Firmin-Didot, 1910; Champion, 1925), vol. i [facsimile of c. 1501 edition], sig. ciir-v.
- 25- E. N. Tigerstedt, 'Observations on the reception of the Aristotelian *Poetics* in the West', *Studies in the Renaissance* 15 (New York: Renaissance Society of America, 1968), pp. 17-19.
- 26- Hermengildo, *Tragedia*, p. 19.

- 27- A German *Hecuba* was played in the Wittenberg circle as early as 1525. Melancthon lectured on Euripides. In the same group, Vitus Winscmius made a full Latin Sophocles (Frankfurt, 1546; 2nd edn 1549): Richard Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie: Analyse der 'Antigone' Übersetzung des Martin Opitz* (1926; reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962), p. 9. Neogeorgus did another Latin Sophocles in 1558.
- 28- The most famous Jesuit tragedy was Jacob Bidermann's *Cenodoxus*, first played in Augsburg in 1602. A sort of Faustian Everyman, Cenodoxus finally admits his just damnation. By the mid-1500s use of theatre was written into the statutes of some English schools.
- 29- Timothy J. Reiss, *Tragedy and truth* (New Haven: Yale University Press, 1990), pp. 2-5, 40-77, and *passim*. Heywood's comment is in *Apology*, sig. f3r.
- 30- Sir Philip Sidney, *The defence of poesie* (1595), in *Prose works*, ed. A. Feuillerat, 4 vols. (1912; reprint Cambridge: Cambridge University Press, 1968), vol. iii, p. 38. The play was 'defectuous in the circumstaunces', since 'faultie in both place and time' - so unfit as a model.
- 31- Giason Denores, *Discorso intorno a . . . la comedia, la tragedia et il poema eroico . . .*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, 4 vols. (Bari: Laterza, 1970-4), vol. iii, pp. 418, 375. Writing his 'Reden van de waerdicheyt der poesie' ['Lecture on the value of poetry'] in Holland in 1510-15, Pieter Corneliszoon Hooft argued not only poetry's general utility ('to found cities, to create laws'), but its particular role of fighting for freedom from tyranny during the Dutch Revolt: Maria A. Schenkeveld, *Dutch literature in the age of Rembrandt: themes and ideas* (Amsterdam: J. Benjamins, 1991), pp. 57-8, 69.
- 32- Giovambattista Giraldi Cintio, 'Discorso over lettera . . . intorno al comporre delle comedie e delle tragedie . . .', in *Scritti critici*, ed. C. G. Crocetti (Milan: Marzorati, 1973), p. 176. Cintio argued later that invented plot and happy end were best, no doubt because while his bloody Senecan *Orbecche* of 1541 had

success and influence, the 1543 *Didone* and *Cleopatra* did not. His next six tragedies were all *di lieto fin*.

- 33- Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*, facs. edn, intro. A. Buck (Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann Holzboog, 1987), pp. 12a (i.vi), 1b (i.i).
- 34- Weinberg, *A history of literary criticism*, vol. ii, p. 739.
- 35- Lodovico Castelvetro, *On the art of poetry: an abridged translation of 'Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta'*, ed. and trans. A. Bongiomo (Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1984), pp. 55-7.
- 36- Lorenzo Giacomini. *De la purgazione de la tragedia*, in Weinberg (ed.), *Trattati di poetica*, vol. iii, pp. 347-71. See esp. pp. 354-5; Denores, *Discorso*, vol. iii, p. 411.
- 37- Sidney, *Defence*, vol. iii, p. 23. In *Compendio della poesia tragicomica* (Venice: G. B. Ciotti, 1601), Battista Guarini argued alike.
- 38- Daniel Heinsius, *On plot in tragedy*, trans. P. R. Sellin and J. J. McManmon, ed. P. R. Sellin (Northridge: San Fernando Valley State College, 1971), pp. 11-14.
- 39- Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus*, pp. 6-8.
- 40- Castelvetro, *Art of poetry*, pp. 58-9, 64-72.
- 41- Jean Ogier de Gombauld, *L'Amaranthe, pastorale* (Paris: François Pomeray, Anthoine de Sommerville, & André Soubbron, 1631), Préface.
- 42- François Hédelin, abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, ed. P. Martino (Algiers: Carbonel; Paris: Champion, 1927), p. 210; René Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (Paris: F. Muguet, 1674), p. 19.
- 43- Castelvetro, *Art of poetry*, p. 67.
- 44- Roger Ascham, *The scholemaster* (1570), in *The English works*, ed. W. A. Wright (Cambridge: Cambridge University Press, 1904), p. 276. The work was written c. 1563. The Greeks had always countered Seneca. Their spread is emphasized by Jan Kochanowski's

- (1530-84) vernacular Euripidean *Dismissal of the Greek envoys*, played before Stefan Batory at Jazdów near Warsaw in 1578. *Oedipus tyrannus* inaugurated Andrea Palladio's Teatro Olimpico in 1585.
- 45- Thomas Rymer, 'A short view of tragedy', in *The critical works*, ed. C. A. Zimansky (New Haven: Yale University Press, 1956), p. 86.
- 46- See, for example, Giovanni Bardi, 'Discourse addressed to Giulio Caccini, called the Roman, on ancient music and good singing', in *The Florentine camerata: documentary studies and translations*, ed. Claude V. Palisca (New Haven: Yale University Press, 1989), p. 109.
- 47- Alice Craven, 'Staging consciousness: baroque characterization and the case of Calderón', unpublished Ph.D. thesis, New York University (1992).
- 48- Cintio, 'Discorso', pp. 178, 184.
- 49- Martin Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, in *Aristarchus sive De contemptu linguae teutonicae und Buch von der deutschen Poeterey*, ed. G. Witkowski (Leipzig: Veit, 1888), pp. 119-207, here, p. 154 (from ch. 5); Walter Benjamin, *The origin of German tragic drama*, trans. J. Osborne (London: NLB, 1977), p. 62.
- 50- The quotation is from Dennis's *Impartial critick* (1693). A general appraisal is in Timothy J. Reiss, *The meaning of literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1992), pp. 161-9 and C. The Dryden quotation is from his 1668 *Essay of dramatic poesy*, in his *Selected criticism*, ed. J. Kinsley and G. Parfitt (Oxford: Clarendon Press, 1970), p. 25.
- 51- For this 'invention' of Shakespeare, see Reiss, *Meaning*, esp. pp. 238-9, 247-62, and *Tragedy and truth*, pp. 204-18, 292-7. For the rest: Cintio, 'Lettera sulla tragedia [1543]', in Weinberg (ed.), *Trattati di poetica*, vol. i, pp. 469-86, here, p. 485; Dryden, *The grounds of criticism in tragedy* (1679), in *Selected criticism*, p. 165.

(٢٣)

الأنواع المسرحية في العصر الإليزابيثي

والنظرية الأدبية

جورج ك. هانتز

لا يمكن وضع الدراما في العصر الإليزابيثي في بؤرة الاهتمام من خلال كتابات النقد الأدبي في عصر النهضة، فقد كان النقد الأدبي في تلك الفترة مرتبطاً بالمشروع الإنساني الداعي لاستعادة النقد الكلاسي الأدبي والثقافي (الذي كان يعد أحد جوانب النظام الاجتماعي الذي أظهر قوته عن طريق السيطرة على العالم المعروف وترك اللاتينية كوسيلة طبيعية لكل حديث جاد)، وقد كانت الدراما الدارجة التي كتبها شكسبير ورفاقه مشروعا تجاريا براجماتيا لا يعتمد على ثوابت السلطة، بل على رغبة المتفرجين المعاصرين غير المتجانسين في الاستمتاع بما يشاهدون، إضافة إلى ذلك فإن ذوق البلاط الإليزابيثي (غير بلاط أمراء إيطاليا) لم يتناقض مع ذوق عامة الناس الذين يجدون المتعة والتسلية في المسارح الشعبية، الأمر الذي يجعل من الممكن التحدث عن ذوق غير متجانس في الدراما الإنجليزية لا يعتمد على ثوابت السلطة، بل على رغبة المتفرجين المعاصرين غير المتجانسين في الدراما الإنجليزية كتنقيض لنظريات القارة الأوروبية. كان هناك بالتأكيد أرسقراطيون يتفقون مع مطالب النقد الأدبي المعاصر الذين سعوا إلى العودة بالدراما إلى الشكل الكلاسي الصارم (مثل فولك جريفيل^(١)، Fulke Greville، والسير وليم ألكسندر^(٢) والإليزابيث كاري^(٣) Lady Elizabeth Cary وكونتسه بمبروك^(٤) Countess of Pembroke،

لكن أهداف هؤلاء الناس لم تشر إلى التمثيل لأن ذلك - كما يقول جريفيل Greville - قد يعنى أنك تكتب نيابة عنهم ضد العديد من الكتاب العظماء السابقين^(٥). وفي الجامعات لم يكن الطلاب يمثلون الكوميديات اللاتينية فقط، بل كانوا يكتبون محاكاة قريبة لها (مع تعديلها عن طريق التجديدات الموجودة في المسرحيات الإيطالية خاصة تلك التي ضخمت أدوار النساء).^(٦)

كانت تلك ملاذات متخصصة ومحمية، ففي المجال الشعبي، مثلما في البلاط الإليزابيثي، كانت المسرحيات في منافسة مع مباريات المبارزة والعروض الأكروباتية، والألعاب النارية وإطلاق الكلاب على دب حبيس، واستطاعت أن تبقى في تنافس لأن المؤلفين اختاروا، عند معالجتهم للقصص، أن يؤكدوا اللحظات المنفصلة للمفاجأة والتعجب والعاطفة والإثارة أكثر من سرد مجرى الأحداث التي تؤكد لها النظرية النقدية. وفي ذلك السياق كان المفترض أن تكون الحداثة والتنوع هما أهم صفتين كان على كُتّاب الدراما أن يوظفوهما.

كان الاهتمام الرئيسي للنقد الأدبي المحلي في إنجلترا في هذه الفترة منصبا على الوضع الأخلاقي للأدب.^(٧) فهل يمكن القول بأن الأدب قد حسن فضيلة أولئك الذين تأثروا به؟ ومن بين جميع الأنواع الأدبية كانت الدراما الممثلة الأصعب في الدفاع عنها بهذه العبارات؛ لأن التمثيل نفسه كان يتعرض لاعتراضات دينية، لكن التمثيل التجاري كان يظن أنه يشجع أسوأ التصرفات من أسوأ الطبقات في البلاد. ويعرف جون مارستون John Marston في مسرحيته المليئة بالأبهة الفارغة والسماة Histriomastix، والتي ربما كتبت لتصوير الهرج العاصف داخل البلاط، واصفا هؤلاء بأنهم متفرجون ذرو جلد سميك. ويتحدث عن المؤلفين باعتبارهم الذين يتلقون التصفيق وينتخون من الخيلاء والكبرياء، ويملأون خشبة المسرح اختيالا وكبرا، ألقت بهم الجذوات الغفنة للذكات السخيفة؛ حيث تخدم الأسطر السوقية المعاني السوقية.^(٨) إن التناقض الصارخ بين الدراما الكلاسيكية (مثل التي كتبها جريفيل Greville) والتي

صممت لتجعل القراء يفكرون، والدراما الممثلة التي تهدف إلى زيادة الإثارة تخفى مع ذلك حقيقة أن كُتَّاب الدراما الشعبية تعلموا ممارسة إحدى الفنون أو (techne) والذي يرتبط أحيانًا بالمناظرات والنظريات الشائعة في الأكاديميات الإيطالية،^(٩) وكانت المدارس الأولية تضمن دراسة مسرحيات تيرنس Terence، وكانت التعليقات التي جمعها المعلمون على مدار القرن الماضي قد خلقت وزنًا إضافيًا للتعليقات النقدية مع وجود منتشر في الثقافة.^(١٠) إن تعريف دوناتوس Donatus للكوميديا (أو تعريف شيشرون Cicero كما كان يقال عادة) ك(محاكاة للحياة وانعكاس للحياة اليومية وصورة للحقيقة) imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis، يبدو أنها كانت معروفة لكل شخص متعلم ولعبت بلا شك دورًا في إغراء الذوق الوطني بالمغامرات الرومانسية والفروسية (مع الأدوات المعتادة للسحرة والأديرة، والغابات التي لا يمكن دخولها، وبنات الملك المتخفية). كان هذا أسلوبًا لم يهتم كثيرًا بالتناقض بين التراجيديا والكوميديا، وعالج مسرح الذخائر في بداية الأمر حتى الموضوعات الكلاسيكية بهذا الأسلوب، وقد قدم بعض الفصول الإضافية مثل: كوميديا مأساوية عن أبيوس Apius وفيرجينيا Virginia التي يظهر فيها مثالًا نادرًا على الفضيلة والعفاف (١٥٦٤)^(١١) أو تراجيديا مأساوية تختلط مع المرح المبهج، وتحدث عن حياة قمبيز Cambyes ملك فارس (١٥٦١)^(١٢) وتقدم قصصًا تراجيكية؛ التراجيديا تعنى (سقوط الأمراء) تنتهي بوجهة نظر أخلاقية شاملة دون إعطاء المتفرجين أي إحساس بالرؤية الموحدة التي يؤكدُها ذلك النوع الأدبي، وتنتهي هذه المسرحيات بالطبع، إلى الأيام الأولى للدراما الإنجليزية، فمع تأسيس شركات دائمة ومسارح محددة الغرض ظهر الوعي بأن العناوين النوعية تدل على هياكل منفصلة عن المعاني.

إن قبول هذه الفكرة (حتى إن الطبعة الأولى لشكسبير قد قدمت مسرحياته على أنها كوميديا، مسرحية تاريخية، تراجيديا) كان له أثر مستمر على تطور الدراما الشعبية، لكن كأداة تعليمية أكثر منها قانون استبعاد، وقد استخدمت عدة مسرحيات

من عقد التسعينيات في هذا القرن فكرة النوع الأدبي لإبراز استبداد وجهة النظر التي يطرحها مؤلفو المسرحيات. وهكذا تبدأ مسرحية *A warning for fair women* (١٣) غير معلومة المؤلف بمشهد تمهيدى تتنازع فيه الكوميديا والتاريخ والتراجيديا على تملك خشبة المسرح، وتثير مادة المسرحية سؤالاً أساسياً لأن المسرحية التي تروى محددة وحقيقية، ومن ثم فهي (تاريخية) وتعرض شخصيات من الطبقة الدنيا والسلوك المعتاد (ومن ثم فهي كوميديا) لكنها تعرض عاطفة قوية وأفعالا عنيفة (كالقتل)، ومن ثم فهي (تراجيديا)، والفرق بين هذه الأنواع الثلاثة لا يظهر كفرق في الشكل بل في التركيز البلاغي؛ فالتراجيديا (من يفوز بالسلطة ليسيطر على خشبة المسرح) يجب أن تحتوى على عواطف تحرك الروح وتجعل القلب يجيش ويخفق داخل الصدر، وتطلب منا أن نعد المسرحيات الكوميدية (والتاريخية) (تافهة وطفولية) مكتوبة فقط ليكون لها أثر سطحي بسبب ما بها من قلة لياقة واحتشام وعدم منطقية أحداثها، وتتيح من خلال محاكاة الحياة وانعكاس للعادات اليومية وصور الحقيقة لهذه العبارات أن يكون لها إشارة اجتماعية مباشرة إلى الحياة اليومية للمتفرجين. إذن فاللغة الراقية المفعمة بالمعاناة (pathos) والتي ترتبط بالبطل تعزله وتمنع عاطفته أى سلطة تعميمية. إن مسرحية *A warning for fair women* تعد حالة متطرفة، لكن وضع العواطف المأساوية العفيفة بين الواقعية المخففة لشبكة من العلاقات الشخصية يعد أمراً شائعاً بالقدر الكافي في الذخائر المسرحية. ويعد هاملت هو أشهر الأبطال على الإطلاق، إذ يمكن استخدامه لتوضيح هذه الفكرة؛ فالعنصر المأساوى المثير للشفقة pathos في مناجاته يعزله عن العالم الخارجى (الأكثر واقعية)، بمعنى أنه أقرب إلى الحياة؛ وعلى عكس أى بطل كلاسي أو نيوكلاسي نجد أن هاملت وهو فى طريقه إلى مواعده مع الموت يدخل إلى هذا العالم ويداعب حافرى القبور ويغيط أوزريك Osric. إن المأساة جزء من العمل التعليمى الذى يبقى على مزاعم العذاب الفردى ومن العمل الأكثر جدية (spoudaioteros) الذى تتحيه الذاكرة جانباً دائماً،

والذى يعنى أنالحياة الواقعية تتكون من الاعتيادية. إن الخلط بين الملوك والمهرجين (كما يقول سيدنى)^(١٤) يعده النقاد مجرد خروج عن العرف؛ لأنه لكى يكون للأدب هدف أخلاقى اجتماعى يجب أن تضمن اللياقة بقاء كل شخصية فى قلبها الاجتماعى الثابت، لكن على الرغم من أن مسرحية هاملت تبدأ بتقديم الملوك فى صورة ملكية، والسفراء كسفراء، والمستشارين وهم يقدمون المشورة والآباء وهم يسدون النصيحة، فإن المسرحية تتخلص باستمرار من هذه الأمور الجامدة المتعلقة باللياقة. كذلك فإن مسرحية الملك لير يجب أن يحكم عليها كمسرحية لا تحترم حدود اللياقة؛ لأن جنون الملك، على العكس الملك لدى أجاكس Ajax أو هيراكلس Heracles أو بنتيوس Pentheus، يحيله إلى شخص أحمق وسط جماعة من الحمقى، حتى إن جدته العجوز يجب أن تتفصل عن زخارفه الاجتماعية أو الدينية، ويعاد وضعها كعمق للمصدر الداخلى الذى يحمله خلال عالم عشوائى ومفكك، مع أنه ما زال ملكاً من شعر رأسه حتى أخصص قدميه، ويمكن للأبطال الإغريق والرومان - أمثال Medea, Hercules Furens, Oedipus, Pentheus, Thyestes- الذين يعانون من تدمير العوالم التى ظنوا أنهم يسيطرون عليها يمكن أن يلقوا باللائمة على الآلهة أو التاريخ الأسطورى لما حدث لهم من نكبات، ويحدد وجود هذه القوى معنى ما حدث، لكن التركيز النفسى للدراما الإليزابيثية يتركنا مع الطبيعة البشرية كمصدر وحيد للقوة، الأمر الذى يؤدى إلى عدد من النتائج. إنند الممثلين المحدود فى التراجيديات الكلاسيكية لا يمكن أن يقدم عدداً متنوعاً من الضغوط البشرية التى ينبغى على البطل الإليزابيثى أن يستجيب لها وعدداً من المحن التى تتطلب طبيعته أن يواجهها، كما أن وحدة الزمان ووحدة المكان التى تعطى هذه الأولوية يمكن أن تعد مجرد عقبات فى طريق تحقيق رؤية تراجيدية تجعل البعد الداخلى للتجربة فيها، والتى تعد علامات خارجية على الاستمرار والتماسك، أموراً غير ذات أهمية.

كانت النماذج التي وجدها النقاد في الكوميديا الرومانية والإيطالية سبباً في عدد من المشكلات الرسمية أقل من تلك التي كانت تمثلها التراجيديات الكلاسيكية لكُتّاب المسرح الإنجليز، ولكن تلك النماذج نفسها واجهت حراس المجتمع بصعوبات أخلاقية في ذلك الوقت. ويبدو أن الكوميديا يمكن الدفاع عنها كنوع من مضادات السموم التي (تبين) قذارة الشر، كأداة للوصول إلى جمال الفضيلة (كما يقول سيدنى).^(١٥) ويخبرنا سيدنى كذلك أن الكوميديا تبين الأخطاء المشتركة في حياتنا والتي يمثلها المؤلف بطريقة غاية في التهكم والاستهجان،^(١٦) حتى تصبح الكوميديا والهجاء وجهين لعملة واحدة. إن المادة المتكررة للكوميديا والتي هي عاطفة الحب الممزقة اجتماعياً وما يرتبط بها من أفعال تفرع النقاد، فهي تهاجم لأنها تحذب تلقائية الشباب على حكمة الكبار، وتعطى امتيازاً للسوء خلال الخدم (يرى روجر أشام Roger Ascham أن المرء سيجد في كل مسرحية كوميديّة تقريباً شاباً مستهتراً مبذراً يدخل الرواية عن طريق الغواية الحائقة لأحد الخدم الفاسقين)^(١٧). لقد صمم الكاتب المسرحي Christian Terence لنظائر المدارس أتباع المذهب الإنساني كيف يتعاملون مع هذه الصعوبة؛ للحفاظ على تميز الشكل الكوميدي السياسي مع إحلال مثال الابن العاق Prodigal Son محل مغامرات الحب التي يقوم بها المراهقون adulescens الرومان،^(١٨) بيد أن فهم البنية الدرامية التي حصلنا عليها يمكن أن يكون مقصوراً على القصص الروائية ذات الطابع الأخلاقي. كما أن النموذج الرسمي للاستهلال protasis والصعب epitasis والتأزم السابق للذروة catastasis (إضافة سكاليجر Scaliger) والكارثة قد استمدت شعبيتهما من قدرتها على الجمع بين ما هو أكثر تعقيداً بكثير والأفعال المتنوعة التي كان متفرجو العصر الإليزابيثي يرغبون في رؤيتها بشكل واضح في مسرحيات تتضمن مجموعات مميزة ومتداخلة؛ حيث تنوعت الآراء الأخلاقية كأدوار اجتماعية. ومن الجدير بالملاحظة أنه عندما أضفى كُتّاب المسرح الصبغة المحلية على المسرحيات الكوميديّة ذات الأسلوب الكلاسيكي كانوا يميلون إلى

جعلها ثنائية الحكمة، فعندما قلد جونسون Jonson بلاوتوس Plautus في مسرحية The case is altered (أو عندما حاكى شكسبير أريوستو Ariosto في The taming of the shrew عرض كلاهما قصة واحدة في ضوء ما كتبه شخص آخر، وهذه المنطقة المضادة لأنماط السلوك (الترويض مقابل التودد) يتيح أمام كل قصة مجموعة متنوعة من الأحكام البديلة، ولم يكن هذا سوى إحدى الطرائق التي سمح من خلالها بالاشخصية أن تتحرر من الحكمة الدرامية باختيارها في مسرحية مثل Love's labour's lost، على سبيل المثال ترى شخصيات تنتقل بين البدائل وتصبح إنسانية بشكل حر من خلال عملية الاختيار (العملية التي يتضح من خلالها الشخصية ethos كما يقول أرسطو)،^(١٩) وتتيح إعادة صياغة الخداع كتطور سيكولوجي للقصة أن تتحرك خلال مراحلها النيوكلاسية دون وجود معالجة خارجية تحد من هذا الأمر.

وجد المسرح الإليزابيثي (في البلاط وكذا في المدينة) أن الكوميديا تروق لأنصاره أكثر من التراجيديا، لكن التراجيديا كانت، كما هي الحال في كل العصور، النوع الأدبي الأكثر تأثيراً؛ فبالنسبة للنقاد كانت حقيقة أن أرسطو قد عالج هذا النوع الأدبي السبب الرئيسي للاهتمام به، وأتاح الغموض الموجود في كتاب الشعر Poetics للتأويلات والتأويلات المضادة أن تكثر في كل مكان ووجد التعليق الأرسطي الذي وجده الإنجليز الأنسب لأولوياتهم هو الذي يميز بين التراجيديا والكوميديا من حيث الأفعال النبيلة (spoudaios) والحقيرة (phaulos)،^(٢٠) وهذه التعبيرات تحتمل تأويلات لا نهائية، لها مدلول اجتماعي، فقد كانت لدى معلقى عصر النهضة شكوك قليلة، وكانت الفكرة القائلة بأن التراجيديا فصلتها الفجوة بين الحكام والمحكومين من الافتراضات السائدة، لكن الوضع الديني والسياسي في إنجلترا خلال تلك الفترة أعطى القضية لوناً خاصاً. وكان للملك هنري الثامن دعائه البروتستانتيون الذين استخدموا الدراما لتشيويه صورة العقيدة الرومانية الكاثوليكية، كما أن الدراما الديمقراطية أيام

الحكم الإليزابيثي كثيرًا ما اجتنبت نحو المسائل ذات الحساسية السياسية (على الرغم من الرقابة)، ولم يعد سقوط الأمراء الذي ورثته التراجيديات الإنجليزية من قصص هذا العالم الغاني الحقيق *contemptus mundi* في العصور الوسطى مجرد تمثيل للخط الاحتياطي أو حتى عواقب العواطف الخاصة للحكام (كما هي الحال في تراجيديات البلاط الإيطالي المعاصرة) بل أثر أن يكون عرضة للحكم السياسي.

إن السبب الواضح الذي يقدمه سيدني للنشاء على مؤلف *Gorboduc* لمساكين Sackville ونورتون Norton يتعلق بالأسلوب، كما أن وصفه للغرض منه وصف أخلاقي، بيد أننا نذكر الوصف السابق للتراجيديات السامية والتمتيز، التي تجعل الملوك يخشون أن يكونوا طغاة، وتجعل الطغاة يظهرون دعابته الاستبدادية،^(٢١) ونضطر إلى الشك في أن هذه المسرحية ظلت ببالة؛ لأنها قدمت النصح للملكة، كذلك فإن الفكرة القائلة بأن التراجيديات تكتسب مكانتها السامية من كونها تعالج مواقف سياسية^(٢٢) تتصل بلا شك بالفكرة القائلة بأنها بطبيعتها تناسب متفرجي الملوك. وفي مؤلف *The Spanish tragedy* الذي وضعه كيد Kyd عندما يقدم هيرونيمو Hieronimo البطل مسرحية للبلاط الإسباني (بنية تحويل الحدث الخيالي إلى حمام دم من الكلمات) نجده مدعوًا لكتابة مسرحية كوميديّة، وهو يسخر من الفكرة: «تعمًا! إن المسرحيات الكوميديّة تناسب عقول العامة، لكن لنقدم عملاً يصلح لفرقة ملكية أعطني مأساة تتحدث عن الحكم فالأعمال النبيلة *Tragoedia Cothurnata* تناسب الملوك، فهي تحتوي على مادة وليست أمورًا عادية»^(٢٣) فالقتل والمادة لا شك تأخذنا نحو *spoudaios* (بالمعنى الجاد) لكن السياق الذي يجعل النقطة تحدد جديتها باعتبارها مرتبطة ليس فقط بمصير البطل بل بمصير المؤسسة السياسية بأكملها.

إن النظرة عن التراجيديات التي ورثها عصر النهضة عن أرسطو حتى عندما أعطيت تكوينًا أخلاقيًا أبسط وأكثر إرشادًا والذي يربطها بمؤلف *Ars poetica* الذي

وضعه هوارس Horace^(٢٤) قد قدمت تفسيرًا سيكولوجيًا للمأساة من خلال عقيدة hamartia الغامضة، لكن كُتَّاب الدراما في العصر الإليزابيثي استطاعوا بالكاد أن يدمجوا تلك العقيدة في الكتابات التي أرادوا كتابتها؛ فسيني Sidney يجعل منها نقطة سيكولوجية أكثر منها أخلاقية، بقوله إن التراجيديا تثير الإعجاب والرتاء، وتعلمنا أن هذه الدنيا متقلبة، فتجعل الملوك يخشون أن يكونوا طغاة.^(٢٥) ويقترب ملتون Milton من أرسطو في مقدمته لـ Samson agonistes لكن فقط من حيث النهاية الهادئة الخالية من العواطف التي يقود إليها الرضا الضمني للرب. وبين هذين الاثنين اعتادت التراجيديا الإنجليزية الممثلة أن تحسم الشفقة pathos الشخصية عن طريق المصالحة السياسية؛ فالعواطف العنيفة التي تحطم الأفراد تكسر الروابط الاجتماعية التي تجمع بينها، وبعد الموت تكون الحالة التي يجب أن يعاد تشكيلها بوعده مهدي بأوقات أفضل قادمة. ويتضح هذا الأمر في مسرحية ماكبث Macbeth عندما يقتل الطاغية يستطيع الملك الجديد أن يعد بنظام سياسي جديد: "سوف يصبح أثريائي وأقاربى عمالا فيما بعد، أولهم على إسكتلندا، وبهذا أكرمه"^(٢٦) وبالمثل ينتهي Titus Andronicus ليس بالتبرير الذاتي المتحمس للبطل أو حتى معاقبة النذل، بل بالنية المطيبة للخواطر؛ لكي تنظم أمور الدولة فيما بعد حتى لا أعرضها لمثل هذه الأحداث.^(٢٧)

إن انحياز الخيال الدرامي الإنجليزي نحو السياسة يمكن بلا شك أن يعد مسئولاً عن اهتمام المنقرجين (ومن ثم كُتَّاب الدراما)، الذي يتضح في نوع أدبي يقف في مكان ما بين التراجيديا والكوميديا، وتبرره عملية تختلف عن تلك التي توجد في أي منهما، وأشار هنا إلى المسرحية التاريخية.^(٢٨) وراح توماس رايمر Thomas Rymer ينتقد بشدة الدراما المأساوية في العصر الإليزابيثي لفشلها في الوفاء بالمتطلبات النقدية الأوروبية بقوله "إن المسرحيات التراجيدية التي ظهرت في الآونة

الأخيرة كانت معيبة في أنها، مثل المسرحيات التاريخية، كانت تعنى بالخواص أكثر من عنايتها بعظمة العموميات^(٢٩)، وفي مواضع أخرى من دراسته النقدية نجد أنرايمر Rymer يعتمد على كتاب الشعر Poetics^(٣٠)؛ إذ يرى أرسطو أنالشعر أكثر نبلا وفلسفة من التاريخ لأنه يعنى بما يفعله الرجال وليس بما ينبغى أنيفعلوه (أيًا كانت شخصياتهم)^(٣١). ولا تستطيع المسرحية التاريخية أن تتطلع إلى هذا النوع من الحقيقة العامة (to katholou)، لكن المسرحية التاريخية الإنجليزية لم يكن لها هذا التطلع. ويخالف سيدنى أرسطو^(٣٢) في هذه القضية متأثراً، على ما يبدو، بمقدمة أميوت Amyot لترجمة كتاب Lives الذى وضعه بلوتارك Plutarch، ويجعل من الفلسفة والتاريخ ضرورتين بالقدر نفسه للإعداد للشعر قائلاً "ما أكثر الحكماء والشيوخ والأمراء الذين وجههم التاريخ"^(٣٣) وحتى كالفن Calvin يقر الفن الذى يمثل الأشياء التى تراها العيون والقصص والأحداث^(٣٤). وأول تقدير نسمعه عن الوجود المسرحي للتاريخ الإنجليزي يشير إلى دوره كمصدر للعزة الوطنية: فميزته (كما يقول توماس ناش Thomas Nashe) أنه يعكس ما فعله أجدادنا البواسل حين قاموا من قبور النسيان، ودافعوا علانية عن أمجادهم التى خلدها الزمان^(٣٥) لأنه يبدو وكأنه ينكر الفن ليؤكد الحقيقة. ليست هذه القصة كلها فمسرحيات شكسبير التاريخية التى هى الوثائق الرئيسية للماضى والحاضر، لكنها تدعو المشاهدين لرؤية أنفسهم كورثة للصراعات الممتلة على خشبة المسرح سواء فى تسلسل الحكم الذى أدى إلى ظهور هيمنة تيودور Tudor أو فى النزاعات الدينية التى بررت إنشاء الكنيسة الوطنية الإليزابيثية. إلى لحظة خاصة فى الحياة الوطنية فى بلد معين بحلول عام ١٦٢٥ كان الظرف الخاص الذى حبذ وجودها قد اختفى، واختفى معه ذلك النوع الأدبي؛ ولم تكن هناك حركة أوروبية شبيهة ولا تبرير نظرى ليمنحها هوية أكبر حجماً. فمن المحتمل أن قوة تمثيل شكسبير هى السبب الرئيسى لاستمرارنا فى اعتبار تلك المسرحيات تشغل مساحة كبيرة على خريطة هذا النوع الأدبي.

وبأخذنا النوع الآخر والجديد على المسرح الإليزابيثي في اتجاه مختلف، فقد سمح المنظرون للتراجييكوميديا Tragicomedy^(٣٦) أن يكون لها نموذج قديم في مسرحية Amphytruo التي كتبها بلاوتوس Plautus لأن الآلهة ظهرت في تلك المسرحية، لكن فقط لتضمنين السعادة البشرية في الحب. ولم تفعل المصادفة كثيرًا لإنقاذ سمعة أولى مسرحيات تيودور Tudor السابق ذكرها، والتي وصمها سيدني Sidney بأنها تراجييكوميديا مهجنة تشبه المزامير والجنائز.^(٣٧) ويمرور الوقت بدأ الميل الإنجليزي المتنامي لتهذيب الدراما وتحسينها يجعل بعض المشاهدين راغبين في ذكر تعاليم الإيطاليين في شكل جمع بين الكوميديا والتراجيديا. ولم تتمكن مسرحية Il pastor fido^(٣٨) التي كتبها جوارني أن تحقق التجديد دون الدخول في حرب نقدية، وإيجاد دفاع نظري (Compendio della poesia tragicomica)^(٣٩) بل من الواضح أن المسرحية استجابت للحاجة التي شعر بها أصحاب الأذواق المحنكين أوائل القرن السابع عشر. وظهر ذلك النوع الأدبي كما يخبرنا عنوان مؤلف جواريني Guarini كامتداد للشعر الرعوى الذي يتعلق بالبلاط، والمحبين الرعويين السذج الأبرياء الذين يمكن رؤيتهم بسهولة كموضوع لما يسببه القدر من قهر. ولما كانت تنقصهم أي مقدرة على المقاومة البطولية، ومن ثم العمل المأساوي، فقد كان عليهم أن يعتمدوا على الاستسلام شبه المسيحي وطهارة العقل لضمان النهاية السعيدة. وقد أقم الخلط المتفنن الذي قام به جواريني Guarini بين الشعر الرعوى والمشاعر المسيحية وتركيبية أوديب ملكًا Oedipus rex مثقفي أوروبا برؤية نسيجها الشعري غير المخطط لتصوير لحياتهم في ظل رقابة رقيقة من قبل الملوك الذين يتزايد استبدادهم.

لقد ظهر ذلك النوع الأدبي لأول مرة على المسرح الإنجليزي من خلال مسرحية The faithful shepherdess^(١٦٠٨) التي كتبها فلنشر Fletcher؛^(٤٠) تلك المسرحية التي لعنها مشاهدوها، لكنها بقيت كأفضل المسرحيات المطبوعة، مشفوعة بمقدمة تردد ما قاله جواريني Guarini، لكن بقاء هذا الرأي على المسرح الشعبي

الإنجليزي اعتمد على التخفيف الكبير من حدة الشكل الأصلي؛ ويمكن القول بأن مسرحية *The winter's tale* التي كتبها شكسبير مسرحية تراجييكوميديا رعوية مثل *Il Pastor Fido*، وربما تعد بشكل من الأشكال رد فعل على مسرحية فلنشر *Fletcher* لكنها تستمد قوتها من الأشكال القديمة للقصيدة الغرامية، كما وجد بالفعل في المصدر الذي أخذت عنه ألا وهو *Pandosto* لجرين *Greene* (١٥٨٨).^(١١) إن الخلط الذكي بين القصص في مسرحية جواريني *Guarini* بحيث يختلط كل من الخوف والرجاء سويًا وبشكل مستمر ففتحول إلى تتابع عرضي يتوقف ثم يبدأ من جديد يحمله خليط من الأساليب (تبادل فيه الواقعية الأساسية والمثالية القوية) وحركة الحكبة، التي تتأشد الزمن باستمرار كما تتحداه باستمرار. والمكان لا يقل عن الزمن؛ إذ يتم التعامل معه بما يمكن أن نسميه عدم اكتراث واثق، ويتطلب التحول إلى السعادة في النهاية منا أن نستمتع ببراعة عدم احتمالياتها. وقد يبدو أنشكسبير يكتب لمشاهدين لا ينتمون إلى نوع واحد، ويقدم شيئًا لكل ذوق حيث يصمم جواريني أرقى تعبير عن الذوق المفرد.

كان بن جونسون *Ben Jonson* الإنجليزي الوحيد في تلك الفترة الذي أسهم إسهامًا رئيسيًا في مسرح النظائر كأستاذ ذي باع طويل في النقد الكلاسي والنيوكلاسي يمكنه من تحمل التوتر بين الدورين وشروط التساهل فيما بينهما. وإذا كان مؤلفه *Apology for Bartholomew fair* الذي كتبه في شكل حوار بينه وبين جون دون *John Donne* وقصد به أن يكون مقدمة لترجمته لكتاب *Ars Poetica* قد نجا من النيران، التي شبت في مكتبته قد يكون لدينا إدراك أكبر بالجدل بين ممارسته الأدبية ومثله النقدية. ولم يبق لدينا سوى شذرات متفرقة وآراء منقولة، ومن الواضح أن جونسون لم يكن مرتاحًا لمهنة المسرح التي كانت تدر عليه دخلا، ويرثي في مقدمته لـ *Sejanus* حقيقة أنه من غير الضروري أو الممكن في أيامنا هذه وبحضور هؤلاء المشاهدين أن نلتزم بالأحوال القديمة والتميز القديم للقصائد الدرامية مع الحفاظ

على المتعة الشعبية، فيما كانت الأحوال والتميز مرتبطة في عقل جونسون Jonson بالغرض التعليمي الذي يمكن أن يوجه أرواح الرجال مثل دفة المركب.^(٤١) وكان تقييمه لأعماله بعيداً عن الذوق العام المسرحي بما يكفي؛ ليسمح له بالاعتقاد بأن Catiline كانت رائعته فيما يبدو لأنه استطاع أن يظهر شيشرون Cicero الخطيب بطلا للحدث.

يتفق جونسون Jonson في مقالاته النقدية مع تعاليم أرسطو الخالصة كما تصورها هاينسيوس Heinsius في *De tragoediae constitutione*.^(٤٢) وتسمى القصة الخرافية محاكاة للحدث الكامل والتمام، تتصل أجزاؤها وتتسج سويًا بحيث لا يتغير شيء في تركيبها أو يستبعد دون إفساد الكل أو تعطيله؛ لكي تنمو حتى تصبح الخاتمة ضرورية (شرطة أن) لا تتعدى مدة يوم واحد.^(٤٣) ويبدو أنه يرى أن هذا الأمر ينطبق على الكوميديا بقدر ما ينطبق على التراجيديا، ويوضح تحليل التركيبات الدرامية لجونسون (الكوميديّة والتراجيديّة) أنه مثل الآخرين الذين يحنون تركيبهم احترامًا أمام وحدتي الزمان والمكان، يتجنب الخرق الصريح للقواعد أو عدم الوفاء بها بشكل كامل. يقول جونسون Jonson إن مسرحية Volpone تقدم كوميديا سريعة مهنبة مثلما رأى أفضل النقاد، تراعى قوانين الزمان والمكان والشخصيات؛ لكن عندما ننظر إلى التمثيل الحقيقي نرى أن القوانين متبعة ببراعة اليد أكثر من سلامة التركيب. إن تعدد المشاهد (تسعة عشر مشهدًا) وسرعة الانتقال من مكان إلى مكان، تسمح بفكرة التزامن التي قد ينكرها الذوق العام. وتتماسك أجزاء العمل بالتسليّة التي تضغط الفردية المتفجرة للشخصيات وتجعل كل فرد من الممثلين يندمج في أعمال الآخرين أكثر من التكوين الكامل المكمّل، إن تعقيد هذه التراكيب وثراءها والوصف التفصيلي المستمر وتنوع البلاغة المتعارضة يميز هذه المسرحيات كنتاج للخيال الإليزابيثي (أو قل القوطي Gothic)، مهما كانت المصطلحات النيوكلاسيكية التي ينبغي الدفاع عن هذه المسرحيات من خلالها.

الهوامش

- 1- *Poems and dramas of Fulke Greville*, ed. G. Bullough, 2 vols. (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1939).
- 2- William Alexander, Earl of Stirling, *The monarchic tragedies* (1604), in *The poetical works*, ed. L. E. Kastner and H. B. Charlton, 2 vols. (Manchester: Manchester University Press, 1921).
- 3- Lady Elizabeth Cary, *The tragedy of Mariam, the fair queen of Jewry*, ed. B. Weller and M. Ferguson (Berkeley: University of California Press, 1994).
- 4- Mary Herbert, Countess of Pembroke, *The tragedie of Antonie* (translated from Garnier) (London: W. Ponsonby, 1595).
- 5- Fulke Greville, *The life of the renowned Sir Philip Sidney*, ed. N. Smith (Oxford: Clarendon Press, 1907), p. 224.
- 6- See F. S. Boas, *University drama in the Tudor age* (Oxford: Clarendon Press, 1914), and Alan Nelson, *Early Cambridge theatres: college, university, and town stages, 1464-1720* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- 7- See *Elizabethan critical essays*, ed. G. G. Smith, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1904).
- 8- *The plays of John Marston*, ed. H. H. Wood, 3 vols. (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1939), vol. iii, pp. 273-4.
- 9- See Joel Spingarn, *A history of literary criticism in the Renaissance* (New York: Columbia University Press, 1925) and Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961).
- 10- See T. W. Baldwin, *William Shakspeare's small Latine and lesse Greeke* (Urbana: University of Illinois Press, 1944) and *Shakspeare's five-act structure* (Urbana: University of Illinois Press, 1947).

- 11- *Apus and Virginia* (1559/67) ed. R. B. McKerrow (London: for Malone Society by C. Whittingham & Co., 1911).
- 12- Thomas Preston, *Cambyses* (1560-1), in Joseph Q. Adams, *Chief pre-Shakespearean dramas* (Boston, New York [etc.]: Houghton Mifflin, 1924).
- 13- Anon., *A warning for fair women* (1598/9), ed. C. D. Cannon (The Hague: Mouton, 1975).
- 14- *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd (Manchester: Manchester University Press, 1973), p. 135.
- 15- *Ibid.*, p. 117
- 16- *Ibid.*
- 17- *The schoolmaster* (1570), cited in E. K. Chambers, *The Elizabethan stage*, 4 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1923), vol. iv, p. 191.
- 18- Such as the *Rebeller* (1535) and *Asotus* (1537) of Macropeidius, the *Acolastus* (1529) of Gnaephilus, the *Studentes* (1549) of Stymnelius.
- 19- *Poetics* 1450.b 9C., 1454.a.15C.
- 20- *Poetics* 1448a.
- 21- *An apology for poetry*, p. 117.
- 22- Thomas Lodge in his *Defence of poetry, musick, and stage plays* (1579) tells us that Greek tragic writers not only dealt with 'the miserable fall of haples princes' but also that they led to 'the ruinous decay of many countryes'. *Elizabethan critical essays*, ed. G. G. Smith, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1904), vol. i, p. 80.
- 23- In *The works of Thomas Kyd*, ed. F. S. Boas (Oxford: Clarendon Press, 1901), iv.ii, pp. 155-60.
- 24- See Marvin T. Herrick, *The fusion of Horatian and Aristotelian criticism 1531-1555* (Urbana: University of Illinois Press, 1948).
- 25- *An apology for poetry*, pp. 117-18.
- 26- v.viii.62-4.

- 27- These final lines, omitted in the first Quarto but printed in Quartos 2 and 3 and in the Folio, are often placed in the footnotes in modern editions. But whether Shakespeare wrote them or not, the company seems to have allowed them as an entirely appropriate form of ending for the play.
- 28- See Irving Ribner, *The English history play in the age of Shakespeare* (New York: Barnes & Noble, 1965).
- 29- *The critical works of Thomas Rymer*, ed. C. A. Zimansky (New Haven: Yale University Press, 1956), pp. 22-3, 62, 182.
- 30- In the same period Samuel Butler spoofs this attitude in his 'Upon Critics who judge of modern plays precisely by the rules of the Ancients', speaking of those who 'Reduce all tragedy by rules of art, / Back to its antique theatre, a cart, / And make them henceforth keep the beaten roads / Of reverend Choruses and Episodes'. *Satires and miscellaneous poetry and prose*, ed. R. Lamar (Cambridge: Cambridge University Press, 1928).
- 31- 51b. 3C.
- 32- *An apology for poetry*, pp. 105-6.
- 33- *Ibid.*, p. 106.
- 34- *Institutes of the Christian religion*, i.ii.12.
- 35- *The works of Thomas Nashe*, ed. R. B. McKerrow, 5 vols. (Oxford: Blackwell, 1966), vol. i, p. 212.
- 36- See F. H. Ristine, *English tragicomedy, its origin and history* (New York: Columbia University Press, 1910), and Marvin T. Herrick, *Tragicomedy: its origin and development in Italy, France, and England* (Urbana: University of Illinois Press, 1955).
- 37- *An apology for poetry*, pp. 135-6.
- 38- Venice: G. B. Bonfadino, 1590. Colophon date is 1590; actual date appears to have been December 1589.
- 39- Venice: G. B. Ciotti, 1601.

- 40- John Fletcher, *The faithful shepherdess*, in *Elizabethan and Stuart plays*, ed.C. R. Baskervill, V. B. Heltzel, and A. H. Nethercot (New York: Henry Holt & Co.,c. 1934).
- 41- Robert Greene, *Pandosto*, in Alexander B. Grosart, *Life and complete works in prose and verse of Robert Greene*, 15 vols. (London and Aylesbury: privately printed, 1881-6).
- 42- Ben Jonson, *The staple of news*, Prologue for the Stage, 23-4, in *Ben Jonson*, ed.C. H. Herford and P. and E. Simpson, 11 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1925-52), vol. vi.
- 43- Daniel Heinsius, *De tragoediae constitutione* (1611; reprint Hildesheim and New York: Olms, 1976) and Daniel Heinsius, *On plot in tragedy*, trans. P. R. Sellin and J. J. McManmon (Northridge, CA: San Fernando State College, 1971).
- 44- *Timber: or discoveries*, in *Ben Jonson*, ed. Herford and Simpson, vol. viii, pp. 645, 647.

(٢٤)

تعريف الكوميديا في القرن السابع عشر

الحس الأخلاقي والرعى المسرحي

جي. مالنسون

في القرن السابع عشر كانت الكوميديا نوعاً أدبياً يبحث عن هويته؛ فقد كان ارتباطها بتقاليد التسلية الشعبية وغياب المبادئ الكلاسيكية المترابطة سبباً في وضعها في مرتبة أدنى من التراجيديا أو الملحمة، وراح الكتاب في تلك الفترة يتحدثون عن معايير تحدد قيمتها الأدبية وترفع من شأنها، وتركز قدر كبير من النقد في أول القرن على الشكل؛ ففي فرنسا ركز كتاب الأدب الرعوى على قيمة الدراما الجديدة المنتظمة غير المأساوية، وفي الأدب الإيطالي كثيراً ما ركزت المقدمات على المسائل المتعلقة بالتكوين الذي يمكن تطبيقه على كل من التراجيديا والكوميديا.^(١) كما أن تعليقات بن جونسون Ben Jonson في مؤلفه Discoveries^(٢) الذي تأثر فيه بدانييل هابنيسوس Julius Caesar Scaliger وجوليوس سيزار سكاليجر Daniel Heinsius إلى الملامح المشتركة بين النوعين، وتظهر النظرة نفسها في مؤلف Discours^(٣) الذي وضعه بيير كورني Comelle؛ حيث يطبق على الكوميديا بعض المبادئ الواردة في كتاب الشعر لأرسطو Poetics، ويكمل التحليل النظري لكورني Comelle بمسلسلة من القراءات النقدية (Examens) لمسرحياته الكوميدية الأولى، التي تعاني بنيتها بعض أوجه القصور أو تخضع ملامحها الكوميدية الخاصة لدراسة شكلية

صارمة. وهذه المناهج البنيوية تعنى أن الكوميديا تستحق دراسة جادة، لكنها تميز قليلا بينها وبين غيرها من الأنواع الأدبية، وغالبًا ما تكون المصطلحات غير دقيقة. وفى بداية القرن ربما كانت كلمة *ediecom* ستُستخدم للدلالة على أى نوع من المسرحيات بدءًا من المسرحية الهزلية إلى المسرحية التراجيكونيدية. وتزعم أغلب المسرحيات الكوميدية أنها تمثل الحياة كما هي، على عكس التراجيديات ذات القصص التاريخية؛ لكن يمكن أن يوجد تنوع كبير بين النصوص المكتوبة. ويعرف كورنيل *Corneille* هذا النوع الأدبي فى مقدمته لرواية "الأرملة" *La veuve* (١٦٣٤)^(٤) أنه انعكاس لأذواق الأعداد المتزايدة من مشاهديه المهذبين "La comédie n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours"، وينتج عن ذلك نص هو فى جوهره شكل رعى من الكوميديا يقوم على المكائد الغرامية، وهو بذلك يردد إصرار جونسون *Jonson* على الأفعال واللغة الشائعة^(٥) بين الناس، لكن الكاتب المسرحي الإنجليزي يستخدم تلك المبادئ كأساس نظرى لشكل أكبر سخرية من الكوميديا، منفصل بشكل واضح عن نموذج المسرحية الرعية الشكسبيرية.

إن هذه الفروق العملية الواردة فى اللغة النقدية تتعلق بأوجه التباين فى الرأى حول هدف الكوميديا فى كل من إنجلترا وفرنسا. يقول البعض إن النوع الأدبي يجب أن تكون له قوة إصلاحية؛ ففى إنجلترا يعتقد جونسون *Jonson* وجهة نظر كلاسية قوية، تكرر الهدف نفسه "الفائدة والمتعة"^(٦)، فهو يرى أن كاتب الكوميديا ناقد اجتماعي، وأن الكوميديا هى المكان الذى يتم فيه تشريح تشوه الزمان من كل جوانبه^(٧). وتتكرر هذه الآراء فيما بعد فى القرن نفسه؛ حيث يمدح توماس شادويل *Thomas Shadwell* فى مقدمة *The sullen lovers* (١٦٧٠)^(٨) بن جونسون *Ben Jonson*، ويرفض الذوق الأدبي الحاث على البذاءة والتجديف، وهى وجهة نظر أكدها فى مقدمته لـ *The humorists* (١٦٧١)^(٩)؛ حيث يرى أن واجب كُتّاب

الكوميديا أن يقدموا الرذيلة والحقاقة في صورة قبيحة كريهة، فيجعلون الناس يكرهونها ويحتقرونها. وفي نهاية تلك الفترة يقدم جيرمي كولير Jeremy Collier في كتابه *Short view of the Immorality and profaneness of the English stage* (١٦٩٨)^(١٠) دراسة نقدية أخلاقية لمسرحيات كتبها جون درايدن John Dryden والسير جون فانبرو Sir John Vanbrugh وغيرهما، بيد أن ثمة آراء بديلة. وقرب نهاية القرن كان جون ليلي John Lyly قد أكد المتعة المتحققة من أعماله^(١١) واضعاً هدفاً أخلاقياً بصورة غير واضحة في الخلفية، ويظهر هذا الاتجاه فيما بعد بين المدافعين عن الكوميديا في عصر عودة الملكية. فيرى درايدن Dryden أخلاق عصره بروح أقل سخرية من جونسون Jonson وهو يدافع في مقدمته المهمة لمسرحية *An evening's love* (١٦٧١)^(١٢) عن الحكمة أو القصة مقابل تهم الفسوق، فيضع تصوراً جديداً للكوميديا، ولم يعد التركيز منصباً على التحليل النقدي للعدابة، كما تظهر أمثلته في عمل جونسون بل على الاحتفاء احتفاء مسرحياً بالظرف وخفة الروح، فيقول إن أولى غايات الكوميديا هي الإمتاع ويلها التعليم، وهي وجهة النظر التي ردها وليم كونجريف في مقدمته لمسرحية *The way of the world* (١٧٠٠)^(١٣) في قوله: "إن يمنع هذه المرة، هذا هدفه الأول ولكنه لن يلقي دروساً على خشبة المسرح؛ خشية أن يسىء إلى أحد".

ويدور النقاش نفسه في فرنسا؛ ففي مطلع القرن يفترض كثير من كتّاب الدراما أو يؤكّدون صراحة قيمة الكوميديا كمصدر للمتعة، ولا يوجد غرض أخلاقي في كثير من المسرحيات الكوميدية التي تعالج موضوع الغرام أو المكائد أو سوء الفهم، والتي كتبت في الفترة بين الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السابع عشر، ويعد كورنيل Corneille واحداً من أبلغ المدافعين عن هذا الرأي؛ إذ عبر عنه في مقدمته لـ *La Suivante* (١٦٣٧)^(١٤) وفي *L'illusion comique* (١٦٣٩)^(١٥) مجسداً إياه في شكل

مسرحية كوميديّة تؤيد حق المسرح في تقديم التسلية بدلا من التعاليم الأخلاقية. أما مسرحيته الكوميديّة التالية *Le menteur* (١٦٤٤) التي تضع شخصا كذابا في مركز كوميديا المكيدة فهي تثير نقاشا نقديا معينا حول هذا الموضوع. فعلى الرغم من اتهام كورنى *Corneille* بأنه أعطى مثالا مشينا، فإنه لن يضع مسرحيته داخل قيد أخلاقي، مصرا على أن عالم المسرح الذي يعيشه منفصل عن تقاليده وقيمه. في مقدمته التي كتبها فيما بعد لمسرحية *Le menteur* (١٦٤٨)^(١٦) يقول إن المبادئ التي يجب أن نحكم بها على الكوميديا تختلف عن المبادئ البلاغية أو الأخلاقية الطهرية. فالتقييم الحالي وليس الاستقامة الأخلاقية هما الدليل على الحكم السديد، ومما يثير الدهشة أن مسرحيته الأكثر استقامة *La suite du Menteur* (١٦٤٥)، والتي كتبت لتهدئة ناقديه، حازت قدرا أقل من النجاح كمسرحية: فربما فقد البطل معايير الأخلاقية *défauts*، لكن ذلك استلزم التضحية بجاذبية المسرح.^(١٧) ويعد هذا التمييز لحظة حاسمة في نقد الكوميديا، وسوف يسمع هذا النقاش مرة ثانية في إنجلترا عند نهاية القرن في المقدمة التي كتبها روبرت *Robert Wolseley* لمسرحية *Valentinian* (١٦٨٥)^(١٨)، التي كتبها روشستر *Rochester* والتي يدافع فيها عن سمعة مؤلفها ويؤيد النقد الجمالي وليس مجرد النقد الأخلاقي للأدب.

بدأ مع أعمال موليير النقاش حول طبيعة الكوميديا ومعايير الحكم عليها؛ ففي مقدمته لـ *Précieuses ridicules* (١٦٥٩)^(١٩) التي كتبها مبكرا يستخدم موليير لغة كلاسيكية ساخرة على غرار جونسون؛ إذ يرى أن وظيفته هي أن يسخر من المحاكاة الخاطئة *vicieuses imitations* لكل ما هو جديد. وفيما بعد، وعلى الرغم من ذلك، يتعرض هذا الاعتقاد التقليدي للبحث والتمحيص، وهو يمد مجال الموضوع إلى مجالات ذات حساسية خاصة. وفي مقدمته لمسرحية *Tartuffe* (١٦٦٩)،^(٢٠) تلك المسرحية الكوميديّة التي حظرت عرضها لنفاقها الديني، يرى موليير أن التهمك الذي

هو أهم أسلحة الكاتب الساخر يكون أكثر فعالية من القالب الأخلاقى الوقور، وهو بهذا يواجه ببراعة تلك الهجمات النقدية التى شنّها عليه أناس مثل بيير نيكول Pierre Nicole فى مؤلفه Traité de la comedie (١٦٦٧)، الذى يفصل بين الكوميديا والقيم الأخلاقية، لكنه يتضمن كذلك مفهوماً مختلفاً للمشاهدين وعلاقة الكاتب المسرحي بالجمهور. والنقاد الذين يقولون إن الكوميديا قد تفسد المشاهدين سريعى التأثير. بيد أن موليير يرى أن المشاهدين المعاصرين لا تضللهم مسرحيته، ليس لأن لديهم معايير أخلاقية راسخة بل لأنهم يعرفون كيف يقدرون طبيعة مسرحيته الكوميدية.

إن الجدل حول التوليفة الأخلاقية للكوميديا يثير حتماً تساؤلاً آخر حول معايير الحكم على قيمتها: أهى نظرية أم مسرحية؟ وثمة توتر دام طوال هذا القرن فى كل من إنجلترا وفرنسا بين المنظرين وكُتّاب المسرح؛ فبرى موليير Critique de l'École des femmes (١٦٦٣)^(٢١) أن القيمة الحقيقية للكوميديا لا تتحدد بمقدار اتباعها للقواعد، بل بتأثيرها فى المسرح L'effet qu'elle fait sur nous، وهو ينتزع السلطة النقدية من المنظر، ويسخر منه كمارس غير ناجح، ويمنحها للكاتب المسرحي الناجح. وفى إنجلترا يفضل درايدن Dryden حكم الصانع البار على نفسه، وهى نقطة كررها فيما بعد الكُتّاب المعاصرون الذين يقاومون تأثير القواعد الكلاسيكية الفرنسية، وقد يدافع نقاد أمثال توماس رايمر Thomas Rymer عنهم بقوة، لكن كُتّاب المسرح أقل حماساً، ويرى جون دنيس John Dennis فى مؤلفه A plot and no plot (١٦٩٧)^(٢٢) بشكل قاطع أن "... الانتظام فى المسرحية الكوميدية لا يعنى الكثير دون انحراف". إن هذه الحساسية لأهمية الانحراف (divertissement) تظهر فى الاهتمام بالنص فى أثناء التمثيل، ويرى النقاد المعادون لهذا النوع الأدبى أن التمثيل فى المسرح يكسب المسرحية الكوميدية قيمة لا يمكن أن تقوى على البحث والتدقيق كنص أدبى.^(٢٣) ويقول درايدن Dryden فى إهداءه لمسرحية The Spanish fryar (١٦٨١)^(٢٤). إن التصميم الأبقى

والأرقى هو أن تمتع القارئ أكثر من المشاهد، بيد أن موليير يرى عكس ذلك، ففي مقدمته لمسرحية *Précieuses ridicules* يأسف أن النص المطبوع لا يمكن أن يقدم الإشارات البينية أو نبرات الصوت التي تعد جزءاً جوهرياً من المسرحية، وهذه نقطة نجدها مرة ثانية في مقدمته لمسرحية *l'amour médecin* (١٦٦٦). وتثير مهارته كمقلد وممثل كوميدي مزيداً من التحليل المسرحي لأعماله، وتؤدي إلى بحث أشمل لما يسمى كوميديا. ويقدم نيوفيلينين *Neufvillennine* في تعليقه على مسرحيته *Sganarelle, ou le cocu imaginaire* (١٦٦٠) ^(٢٥) على سبيل المثال، وصفاً تفصيلياً للمسرحية فيخلط سرد القصة بمناقشة تمثيلها على المسرح، ويحاول بوضوح تحليل الفن الذي يقدمه الممثل، وتعد تلك الكتابة مثلاً مبكراً مهماً على المقاومة النقدية لاختزال الكوميديا إلى مجرد نوع أدبي، وفصلها عن جذورها في المسرح.

ثمة مشكلة تتصل بالموضوع تواجه أولئك الذين يحاولون تعريف الكوميديا تتمثل في دور الضحك، ومن ثم، جدوى التدرج لدى كاتب الكوميديا بوجه عام. ولقد واجه ليلى *Lyly* في إنجلترا هذه المشكلة بالفعل، فقد سعى لإيجاد نوع مهذب من الكوميديا يقصد بها رسم ابتسامة ناعمة وليس إثارة الضحكات العالية. ^(٢٦) أما بعض الكتاب الفرنسيين في العقود الأولى من هذا القرن فيرون أن إثارة الضحك هي التي تصف أعمالهم بالكوميديا. ^(٢٧) ويؤكد كورني *Corneille* بفخر أن أولى مسرحياته الكوميدية *Mélite* نجحت في إضحاك المشاهدين دون اللجوء إلى الهزل، وفيما بعد يبتعد كورني وآخرون عن هذا الرأي، ويأتى أهم تفكير نقدي مجدد لدى كورني في إهدائه لـ *Dédicace to Don Sanche d'Aragon* (١٦٥٠)، ^(٢٨) الذي يقول فيه إن الكوميديا تعرف أولاً وقيل كل شيء من خلال طبيعة أحداثها وليس من خلال وضع شخصياتها، ويعد الضحك امتيازاً اختياريّاً للذوق العام. ويعبر جونسون *Jonson* عن الرأي نفسه، ويحذو في مؤلفه *Discoveries* حذو سيدني وهاينسيوس *Heinsius* اللذين فهما ما قاله أرسطو فهماً خاطئاً وأنكرا للضحك دوراً.

نجد لدى موليير Molière دفاعاً قوياً عن الضحك، والأهم من ذلك المفهوم غير المتدرج لذلك النوع الأدبي، وهو يسعى كغيره من كتّاب المسرح الفرنسيين لأن يحدد مفهوماً واضحاً للكوميديا، ويرى مثل كثيرين أن المتعة المسرحية هي الهدف الرئيسي للكتّاب المسرحي. لكن على عكس أغلب من سبقوه نراه يضع الضحك في قاع رؤيته، فما كان يعد فيما سبق علامة على المكانة المتدنية للكوميديا يرى الآن على أنه يمثل تحدياً فريداً لمهارات الكتّاب المسرحي، مثلما كان في حالة موليير وهو يسعى لتسليّة المشاهدين من أهل المدينة وفي البلاط، وإثارة الضحك في مثل هذه الظروف يتطلب تهنيئاً حاداً للمناهج الكوميدي التقليدية، علاوة على ذلك نجده يدافع بقوة عن المكانة المتساوية لجميع أشكال الكوميديا الشعبية، التي يستقى منها أعماله، وهو يفعل أكثر من غيره لتتبع فكرة النوع الأدبي، وينشئ بطريقة ماهرة علاقة جد وثيقة بين أنماط التعبير الكوميدي المختلفة، مشيراً إلى أن الأساليب المعروفة في المسرحية الهزلية يمكن أن تستخدم لتحقيق نقد بعيد المدى للشخصية أو الأخلاق الاجتماعية. وفي Critique de l'École des femmes التي كتبت دفاعاً عن المسرحية الكوميديّة التي تنتقد بسبب ما بها من دعابة متدنية بلا مسوغ، يدافع عن تمثيل فرح بطله أرنولف Arnolphe بالمزاج الجنسي لمن ينوي الزواج بها عندما سأله عما إذا كان الحمل بالأطفال يحدث من خلال الأذن، وخشية أن يصبح ديوتاً يسلى أرنولف بهذه البراعة ويطمئن بها. ويرى موليير أن الواقعة لها تأثير كوميدي مباشر على مستوى المهارة اللغوية (un bon mot)، لكنها أيضاً تكتشف طبيعة شخصية بطلها. (une chose qui caractérise l'homme). وهذا مثال جيد على حذاقة الممارسة الكوميديّة لموليير، والتي تجمع بين المتعة ونفاذ البصيرة، لكنها تعكس أيضاً ثقته النقدية وهو يكشف ويحلل ويبرر منهجه. وهذا النوع من التحليل سوف يلتقطه بعض المعلقين المتأخرين على مر حياته ويردّدوه. وفي مسرحية Lettre sur le Misanthrope (١٦٦٧)^(١) يمتدح جان دونو دي فيزيه Jean Donneau de Visé قدرة المسرحية الكوميديّة على إثارة الضحك والتفكير، وفي Épitaphe de Molière (١٦٧٣) يرى ما فيه مزيجاً فريداً من بلاوتوس

Plautus وتيرنس Terence، ذلك الكاتبين المسرحيين اللذين طالما كانا سبباً في انتقاد الكوميديا في هذا الوقت وأعطيا أمثلة على ما هو سام ومبتذل.

إن مناقشة مسرحيات منفردة على مدار القرن السابع عشر تثير الكثير من القضايا المهمة التي تتصل بطبيعة الكوميديا ومناهج تقييمها: المزايم المتعارضة بين المناهج الأخلاقية والتلذذية لهذا النوع الأدبي والسلطات المتعارضة للكاتب؛ للتمثيل أو الأداء والأمر اللافت للنظر، على الرغم من هذا هو تنوع طبيعة المسرحيات الكوميديّة التي كتبت على مدار هذه الفترة في كل من إنجلترا وفرنسا، وهى مجموعة متنوعة تعكس من ناحية التطور الحتمى للأذواق، لكنها فى الوقت نفسه تؤكد تنوع التقاليد الأدبية التي تنشأ منها الكوميديا. ولا عجب أنها تثبت استحالة إيجاد نموذج نظرى؛ فأولئك الذين يحاولون ذلك إما ينزعجون أو يشوهون. وقد كان هذا واضحاً بشكل خاص فى القراءات المتأخرة لموليير والتي تختزل أعماله، فى الغالب إلى تلك المسرحيات التي يمكن وضعها وفقاً للمبادئ الكلاسيكية للتعليم الأخلاقي. إن رفض Boileau الواضح للمسرحية الهزلية Fourberies de Scapin وتفضيله لكوميديا misanthrope الأكثر تهذيباً (ومن ثم الأكثر أصالة) يعد مثالا على منهج نقدي متبع على نطاق واسع، ويصنف موليير كمنتقد والحقيقة أن السعي لوضع معايير جمالية ومسرحية لتقييم الكوميديا، والذي يظهر فى النقاش حول المسرحيات يعود جزئياً إلى عدم الثقة الدائم للكنيسة فى المسرح، كما يتضح من مؤلف Maximes et réflexions sur la comédie الذي وضعه بوسيه Bossuet (١٦٩٤). وهذا النقد يمثل حافزاً إضافياً للقراءات من منظور أخلاقي أساساً، ويحدد طبيعة كثير من الكتابات حول الكوميديا فى القرن التالى.

الهوامش

- 1- Compare Jean Mairet, preface to *Sylvanire* (Paris: F. Targa, 1631); Charles Vion Dalibray, *L'Aminte du Tasse* (Paris: P. Rocolet, 1632).
- 2- Ben Jonson, *Timber, or discoveries made upon men and matter*, first published in *The works of Benjamin Jonson* (London: R. Meighen, 1640), vol. ii.
- 3- Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, in *Le théâtre de P. Corneille* (Paris: A. Courbé & G. de Luyne, 1660), vol. i.
- 4- Pierre Corneille, *La veuve* (Paris: F. Targa, 1634).
- 5- Ben Jonson, Prologue to *Every man in his humour* (London: W. Barre, 1601).
- 6- Prologue to *Epicoene, or the silent woman*, in *Works* (London: W. Stansby, 1616).
- 7- Introduction to *Every man out of his humour* (London: W. Holme, 1600).
- 8- Thomas Shadwell, *The sullen lovers, or the impertinents* (London: H. Herringman, 1670).
- 9- Thomas Shadwell, *The humorists* (London: H. Herringman, 1671).
- 10- Jeremy Collier, *A short view of the immorality and profaneness of the English stage* (London: S. Keble, 1698).
- 11- Prologue to *Sapho and Phao* (London: T. Cadman, 1584).

- 12- John Dryden, *An evening's love, or the mock astrologer* (London: H. Herringman, 1671).
- 13- William Congreve, *The way of the world* (London: J. Tonson, 1700).
- 14- Pierre Corneille, *La suivante* (Paris: F. Targa, 1637).
- 15- Pierre Corneille, *L'illusion comique* (Paris: F. Targa, 1639).
- 16- *OEuvres de Corneille* (Paris: A. Courbé, 1648), vol. ii.
- 17- Pierre Corneille, *La suite du Menteur* (Paris: A. de Sommaville & A. Courbé, 1645).
- 18- Robert Wolseley, preface to Rochester's *Valentinian* (London: T. Goodwin, 1685).
- 19- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *Les précieuses ridicules* (Paris: C. Barbin, 1659).
- 20- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *Le tartuFe, ou l'imposteur* (Paris: J. Ribou, 1669).
- 21- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *La critique de l'Ecole des femmes* (Paris: E. Loyson, 1663).
- 22- John Dennis, *A plot and no plot* (London: R. Parker, 1697).
- 23- Compare Gabriel Guéret's comments on TartuCe in his *Promenade de Saint-Cloud* (1669), ed. G. Monval (Paris: Librairie des Bibliophiles, 1888), p. 49.
- 24- John Dryden, *The Spanish fryar* (London: R. & J. Tonson, 1681).
- 25- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *Sganarelle, ou le cocu imaginaire* (Paris: J. Ribou, 1660).
- 26- Preface to *Sapho and Phao*.
- 27- Compare Discret, *Alizon* (Paris: J. Guignard, 1637); Paul Scarron, *Jodelet ou le maître valet* (Paris: T. Quinet, 1645).
- 28- Pierre Corneille, *Don Sanche d'Aragon* (Paris: A. Courbé, 1650).
- 29- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *Le misanthrope* (Paris: J. Ribou, 1667).
- 30- Jacques Bénigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie* (Paris: J. Anisson, 1694).

(٢٥)

الحوار والنقاش فى عصر النهضة

ديفيد مارش

يتتبع هذا البحث نظرية الحوار وتطبيقاتها فى الفترة بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر، وهما القرنان اللذان ازدهر فيهما ذلك النوع فى الآداب الأوروبية،^(١) وخلال هذه الفترة أدرك منظرو الحوار الذين كان أغلبهم من ممارسى هذا النوع من الكتابة أن أبحاثهم تعرض لأشمل قضايا اللغة والسلوك الاجتماعى؛ ودراسة هذا النوع نقدية وتاريخية؛ لأن كتّاب الحوار يطورون أفكارهم فى إطار التبادل الفكرى وفى إطار اجتماعى أكبر. ولقد بحثت الدراسات التى أجريت مؤخرًا أدب الحوار فى عصر النهضة إما من الناحية الشكلية (من حيث البنية الأدبية وألفاظ النقاش) أو من الناحية المرجعية (كمراة للمجتمع وسجل اللغة).^(٢)

ظهر الحوار الإنسانى فى إيطاليا حوالى عام ١٤٠٠، مترامًا مع إحياء الدراسات الإغريقية وأساليب جديدة فى الفنون المرئية. والحوار فى هذه المرحلة الأولى الذى يعد عمومًا إنشاءً فصيحًا مكتوبًا باللغة اللاتينية يعكس الحرية الفلسفية الجديدة والانتقائية اللتين دعمهما ظهور الكميونات التجارى، وكذا ضعف السلطة البابوية بسبب الاتشاقات. وكان النموذج الأنسب هو نموذج الخطيب الرومانى

شيشرون، الذى تصور حواراته الفلسفية المتروية لأفراد الطبقة الارستقراطية المثقفين. وفى الوقت الذى قدم شيشرون مناقشات على جانبي المسألة (*in utramque partem*) نراه يترك مناقشاته غير محسومة، ومن ثم تكون مفتوحة ضمناً أمام القارئ يقرر كيف يشاء.^(٣)

على الرغم من أن أياً من كتّاب الحوار فى القرن الخامس عشر لم يضع نظريات واضحة للنوع الأدبى؛ فإن اختياراتهم للموضوع والشكل تنم عن وعى نقدى بالأهداف المحددة لإحياء الأشكال الكلاسية. وكان الرائد فى هذا المجال هو ليوناردو برونى Leonardo Bruni، أحد أوائل الذين ترجموا أعمال أفلاطون وأرسطو، ثم بعد ذلك مستشار فلورنسا. فمؤلفه المسمى *Dialogi ad Petrum Histrum* (١٤٠١-١٤٠٦) يصور المرموقين من أهل فلورنسا يهاجمون ويدافعون عن عظمة دانتي Dante وبترايك Petrarch ويوكاسيو Boccaccio. وقد كرس هذا العمل اتخاذ عصر النهضة من شيشرون Cicero نموذجاً للنقاش والأسلوب اللذين كانا غير واضحين فى تأكيد برونى Bruni على الحوار *disputatio* المتبادل المذهب للآراء بدلاً من الجدل الكلاسى التقليدى.^(٤) وثانى الكتّاب الإنسانيين الذين اتبعوا نهج شيشرون Cicero هو السكرتير البابوى جوجيو براشيولينى Poggio Bracciolini، الذى ألف عددًا من الحوارات التى تصور أصدقاءه فى روما وفلورنسا، والتى وصفها كانهراف المثقفين بالمحادثة.^(٥)

قلما كان الكتّاب الإنسانيون كريعى المحتد أو أثرياء مثل أرسنقراطى شيشرون، وكانت القضايا الحديثة تقدم نفسها بشكل طبيعى لنموذج شيشرون فى مقابلة المناظرات فى قضايا أخرى *utramque partem*^(٦)، وكان الكتّاب الإنسانيون يدركون فى كتاباتهم النثرية أنهم نادراً ما يبارون فصاحة شيشرون، فبينما استعاروا عبارات شيشرون الفلسفية نراهم سعوا بوجه عام إلى الكتابة بأسلوب دارج بدلاً من الأسلوب الخطابى. ولم تكن قضايا اللغة مقصورة على علاقتها باللاتينية فحسب، فقد

ألف (الرجل العالمي) ليون باتستا ألبرتى Leon Battista Alberti حوارًا إيطاليًا في أربعة كتب عنوانه Della famiglia، وهو يذكر في مقدمته للكتاب الثالث أن اللغة الدارجة يمكن أن تبارى الفصحى في معالجة الموضوعات المهمة.^(٧)

شهد القرن الخامس عشر فيما بعد انتشار المذهب الإنساني الإيطالي من خلال المدارس الجديدة والمكتبات والمطابع. وقدمت مراكز السلطة الجديدة الرعاية لكبار الأساتذة الذين كانت حقاقتهم الرسمية تعرف بالأكاديميات.^(٨) ولقد استضافت فلورنسا أيام كوسيمو Cosimo ولورنزو دي ميديشي Lorenzo de' Medici مجموعة من الكتاب الأفلاطونيين، وعلى رأسهم مارسيليو فيسينو Marsilio Ficino.^(٩) وبعد عودة البابوية إلى روما في الثلاثينيات من القرن الخامس عشر كانت الإدارة البابوية ومكتبة الفاتيكان التي كانت مقامة حديثًا مزارًا مهمًا للكتاب الإنسانيين المحترفين.^(١٠) وكانت نابولي تضم حلقة جيوفاني بونتانو Giovanni Pontano التي ما زالت موجودة حتى الآن باسم Accademia Pontaniana.^(١١) وبحلول عام ١٥٠٠ كان ظهور الطباعة وظهور مجتمع البلاط في إيطاليا يدفعان عجلة تقنين اللغتين الأدبيتين: لاتينية شيشرون وإيطالية تسكانيا. وقد وقع صدام بين الثقافتين الشفهية والمطبوعة في فينيسيا حوالي عام ١٥٠٠ عندما جمع الطابع الكبير ألدو مانوزيو Aldo Manuzio قطع المعادن الشغافة للطباعة sodalitas الخاصة به للناشرين الإنسانيين، وطالبهم بالتحدث باليونانية القديمة.^(١٢) لكن مكانة العلم الحديث جعلتها قابلة تمامًا للتكيف مع الموضوعات الاجتماعية وكانت هذه الاتجاهات الطهرية الجامدة نادرة. وحتى بعد عام ١٥٠٠، عندما كانت الحوارات تعكس تحولاً نحو مجتمع البلاط من خلال السماح للنساء واللغة الدارجة فقد أبقت بوجه عام على النموذج الشيشروني.^(١٣) وكان أهم بديل لنموذج شيشرون يتمثل في الكاتب اليوناني الساخر لوشيان (من القرن الثاني)، والذي كان يسخر في حواراته من تعاليم الفلسفة القديمة. ولقد وجد الأساتذة دائمًا أن الكتابة الساخرة قابلة للتقنيح والانتقاد، وكواحد من المؤلفين

اليونانيين الذين درسهم الكتاب الإنسانيون في عصر النهضة سرعان ما اجتذب لوشيان Lucian المترجمين والمقلدين.^(١٤) وخلال الـ Quattrocento برز أثر لوشيان في الحوارات اللاتينية الطريفة التي كتبها ألبرتى Alberti وبونتانو Pontano.^(١٥) وخلال القرن السادس عشر كان لوشيان Lucian مشهوراً جداً شمال جبال الألب؛ حيث تُرجمت أعماله وقلدها كتاب في مستوى إيرازموس Erasmus وتوماس مور Thomas More.^(١٦) وفي فرنسا، وعلى الرغم من أن شهرة لوشيان فيما يتعلق بعدم التوقيع سرعان ما جعلت من اسمه دليلاً على المروق، تعد اللوشيانة Lucianisme إحدى الملامح البارزة للكتاب ساخرين أمثال فرانسوا رابليه François Rabelais وبونافنتور ديه بيريه Bonaventure Des Périers.^(١٧) وحتى رغم وضع عمليين من الأعمال المكتوبة على نسق لوشيان في القهرس النهائي ظل لوشيان متمتعاً بقبول ونفوذ في القرن السادس عشر في إسبانيا وإيطاليا.^(١٨) بيد أن الاتجاه الأخلاقي لكتابات الساخرة لقي ترحيباً، إلا أن لوشيان تلقى غفراناً قصيراً من منظري القرن السادس عشر أمثال: سيجونيو Sigonio وشيرونى Speroni اللذين كرها أن يبررا الضحك بحجة أنه ينطوي على التهذيب والاستتارة.^(١٩)

في إيطاليا ازدهر الحوار الدارج ذو الصبغة الشيشرونية خلال النصف الأول من القرن السادس عشر على الرغم من أن معظم الكتاب كانوا يميلون لاستخدام الشكل بطريقة تعليمية صريحة.^(٢٠) وكان أكثر الحوارات تأثيراً في مطلع القرن السادس عشر هو حوار Il cortegiano، الذى كتبه بالدرياز كاستليوني Baldesar Castiglione.^(٢١) من الناحية الشكلية حافظ كاستليوني Castiglione على هيمة نماذج شيشرون، خاصة في الخطابة De oratore لكن حوارهِ غيّر أفكار القرن السادس عشر عن المحادثة الاجتماعية والسلوك الاجتماعى. ويؤيد محاور The courtier (أى رجل البلاط) ويناصر تنقية ثقافة البلاط الجديدة وثقافة koine توسكانية الشائعة باعتبارها وسيلتها اللغوية. وكانت الصورة المثالية التى رسمها كاستليوني

Castiglione لرجل البلاط - الذى يجمع بين المهارات الحوارية للتعليم والفطنة والأخلاق وبين الشجاعة ورباطة الجأش الأرستقراطية - شائعة ومحبوبة على نطاق واسع. وفى القرن السادس عشر تُرجم الكتاب إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية والبولندية والمجرية، وفى عام ١٥٧٤ نشر ستيفانو جوازسو Stefano Guazzo حوارًا إيطاليًا بعنوان *La civil conversazione* استطاع بتحويل رجل البلاط حلو الشمانلى الذى صورهِ كاستليونى Castiglione إلى جنّلمان مثقف يتمتع بشهرة مماثلة ذاع صيتها فى ربوع أوروبا.^(٢٢)

فى الوقت الذى أكد حوار البلاط فى إيطاليا الجوانب الاجتماعية للعلاقات الإنسانية ظهر أواخر القرن السادس عشر عدد من الرسائل النظرية التى عرفت الحوار بأنه تمثيل للحديث الفلسفى.^(٢٣) وقد تعزز وضع الإيدولوجيا: إعادة الاكتشاف الأكاديمى لكتابتى أرسطو *Poetics* و *Rhetoric* والذى بدأه فرنسيسكو روبروتللو Francesco Robortello، وتراكيب الإصلاح المضاد التى أصدرها مجمع ترنت Council of Trent (١٥٤٥-١٥٦٣) وكان لمنظرو الحوار الإيطاليون الأربعة، الذين كتبوا فى الفترة ما بين ١٥٦٢ و ١٥٨٥، على صلة ببادوا Padua مركز الاتجاه الأرسطى الأكاديمى، وقد وقّعوا جميعًا تحت وطأة محاكم التفتيش، باستثناء كارلو سيجونيو Carlo Sigonio الذى كان أستاذًا فى مودينا Modena والذى تحاول رسالته اللاتينية *De dialogo* أن تجمع بين أفلاطون وأرسطو: فهو يدرك أن الحوار تمثيل للبحث المعرفى (المحاكاة الأرسطية *mimesis*)، الذى غالبًا ما يحتوى على عناصر كتابة الأساطير الأفلاطونية.^(٢٤) وحققت رسالة سيجونيو شهرة واسعة، وكانت أفكاره مقبولة بشكل عام من قبل من جاءوا بعده من المنظرين. أما من كان أقل خطأ منه فهو الأستاذ الكلاسى لودفيكو كاستلفيترو Lodovico Castelvetro الذى وضع شرحًا بالإيطالية لكتاب الشعر *Poetics* لأرسطو، والذى كتبه عام ١٥٦٧ بعد فراره من إيطاليا، فإنه يحتوى على العديد من "أقوال معارضة" *obiter dicta* عن طبيعة

الحوار.^(٢٥) كان المنظران الآخران للحوار شاعرين إيطاليين أصبحا صديقين في جامعة بادوا، وكان الناسخ العجوز سبيروني Sperone Speroni المتهم بالخلود لاستخدامه اللغة الدارجة في حواراته عن الحب، قد شعر أنه مضطر للمثول أمام محكمة التفتيش في روما عام ١٥٧٤، وكتب اعتذارًا Apologia مدافعًا عن أعماله باعتبارها (كوميديات)، يمكن تبرير بعض الفقرات الإباحية فيها تبريرًا فلسفيًا لما لها من قيمة تعليمية.^(٢٦) أما الكاتب المعاصر له والذي يصغره سنًا فهو الشاعر توركوأتو تاسو Torquato Tasso، الذي كتب أيضًا عدة حوارات إيطالية قبل كتابة رسالته المسماة Discorso dell'arte del dialogo عام ١٥٨٥، وفيها يتبع سيجونيو Sigonio في تعريف الحوار كتقليد للمناقشة.^(٢٧)

كرست جميع هذه الصور فكرة المتحدث الرئيسي (Princeps Sermonis) باعتبارها أساسية للوظيفة التعليمية للحوار: حلت القيمة التعليمية للنقاش محل الحاجة لعرض واضح للنظم الأرسطية أو الحقائق الدينية؛ وعلى الرغم من استمرار ممارسة الجدل في التعليم العالي، لم تشجع جامعات مثل جامعة بادوا الحوارات المكتوبة بطريقة كلاسية. وفيما وراء جبال الألب نجد أن بتروس راموس Petrus Ramus وتلاميذه في تطبيقهم للمنطق الأرسطي على جميع فروع المعرفة قد أدى إلى اضمحلال الحوار، الذي أكدّه وولتر اونج Walter Ong الذي يرى أن فنون Ramist فنون المنولوج أو الحديث الأحادي.^(٢٨) وعندما أبقى الحوار على حيويته كان كثيرًا ما يهاجم الثوابت الأرسطية، مثلما في Dialogo dei massimi sistemi، الذي كتبه جاليليو Galileo (١٦٣٢) وهو العمل الذي أثار ردود أفعال بعيدة المدى ضد الحوار في إيطاليا.

الحقيقة أنه باستثناء جاليليو Galileo لم يفرز القرن السابع عشر في إيطاليا إحياء للحوار، ووضع المنظرون هذا النوع من الأدب ضمن الأدب التعليمي. وفي مؤلفه Del dialogo (١٦٢٨) يتبع جيامباتستا مانسو Giambattista Manso، ذلك

النبييل من أهالى نابولى، نهج سيجونيو Sigonio فى تكريس الاتجاه التعليمى (الأفلاطونى) لمحدث موثوق.^(٢٩) إن الحياة العملية للمنظر بييترو سفورزا بالافيسينو Pietro Sforza Pallavicino تعد إحدى مظاهر عصره، فقد اضطر لترك روما عام ١٦٣٢ نتيجة لتعاطفه مع جاليليو، وانضم للجزويت عام ١٦٣٧، ثم عاد إلى كوليغيو رومانو Collegio Romano كاستاذ للفلسفة. وهناك كتب عددًا من الأعمال المحافظة والتقليدية، منها Trattato della stile e del dialogo (١٦٤٦) يكرس فيه المثال الأرسطى الجديد للحوار كشكل مقبول من أشكال التعليم.^(٣٠)

ولما كان الحوار يخدم الأفكار المضادة للإصلاح الدينى فلا غرو أن أحمّد ثانية مثلما حدث على يد أغسطس Augustine قبل أكثر من ألف عام. ويصر معلمو الجزويت الآن على أن تشرف سلطة روحية على أى شكل من أشكال النقاش الشيئسرونى Ciceronian. وقد أثنى بالافيسينو Pallavicino على أطروحة Contra academicos ؛ أى ضد الأكاديميين، الذى كتبه أوغسطين Augustine والذى أدان الحرية البلاغية والانتقائية الفلسفية للحوار القديم باعتبارها غير متوافقة مع الإيمان المسيحى.^(٣١)

يبدو أن القراء الفرنسيين أيضًا كانوا يفضلون القراءة التعليمية وكانوا يفضلون الحديث والرسائل كأدوات أقل مباشرة للحوار. وفى عام ١٦٥٨ استطاع بول بيليسون فونتانييه Paul Pellisson-Fontanier أن يكتب أنه على الرغم من أن الحوار كان يلقي تقديرًا كبيرًا فى وقت من الأوقات من قبل اليونانيين والإيطاليين المترولين، فإن الفرنسيين لم يعودوا قادرين على الالتزام بهذا الشكل،^(٣٢) على أنه فى نهاية المطاف كانت الثورة الفكرية وليست الفظاظ الغالية (فرنسية) هى التى تسببت فى تدهور الحوار.

إن التفوق المزعوم للثقافة الفرنسية سرعان ما أدى إلى إحياء الحوار عبر القناة الإنجليزية. وفي عام ١٦٦٣ نشر صمويل سوبيير Samuel Sorbière عرضاً يحط من قدر العادات الإنجليزية والمسرح الإنجليزي، ورداً على ذلك كتب جون دريدان John Dryden مقال Essay of dramatic poesy وهو حوار طبع عام ١٦٦٨، يدرس فيه أربعة متحاورين جدوى الوحدات الأرسطية في التراجيديات الفرنسية، ويرى حوار دريدان Dryden الذي يجمع بين الفطنة والأخلاق، ويقول دريدان: إن عظمة الشعراء الإنجليز أمثال شكسبير تفوقوا على أية قواعد، في حين أن الوحدات الفرنسية تقلص الإبداع الشعري. إن عصر الذروة كان بادياً في الأفق.

الهوامش

- 1- The classic study of the dialogue is that of Rudolf Hirzel, *Der Dialog: Ein literarhistorischer Versuch*, 2 vols. (1895; reprint Hildesheim: Georg Olms, 1963).
- 2- On the formal aspect of dialogue, see Jon R. Snyder, *Writing the scene of speaking: theories of dialogue in the late Renaissance* (Stanford: Stanford University Press, 1989). On the social aspect, see RaCaelle Girardi, *La società del dialogo: retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento* (Bari: Adriatica Editrice, 1989) and Virginia Cox, *The Renaissance dialogue: literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).
- 3- On the Quattrocento revival of classical dialogue, see Francesco Tatco, *Tradizione e realtà nell'umanesimo italiano* (Bari: Dedalo Libri, 1967); and David Marsh, *The Quattrocento dialogue: classical tradition and humanist innovation* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980).
- 4- English translation in Gordon GriAths, James Hankins, and David Thompson (ed.), *The humanism of Leonardo Bruni: selected texts* (Binghamton: State University of New York Press, 1987), pp. 63-84. See also Riccardo Fubini, 'All'uscita dalla scolastica medievale: Salutati, Bruni, e i "Dialogi ad Petrum Histrum"', *Archivio storico italiano* 150 (1992), 1065-103, esp. 1081-4.
- 5- See the collected essays in *Poggio Bracciolini 1380-1980 nel VI centenario della nascita* (Florence: Sansoni, 1982).
- 6- See Albert Rabil, Jr., *Knowledge, goodness, and power: the debate over nobility among Quattrocento humanists* (Binghamton: State University of New York Press, 1991).
- 7- Marsh, *Quattrocento dialogue*, pp. 78-99.

- 8- See Vincenzo De Caprio, 'I cenacoli umanistici', in *Letteratura italiana. I. Il letterato e le istituzioni*, ed. Alberto Asor Rosa (Turin: Giulio Einaudi, 1982), pp. 799-822; and Amedeo Quondam, 'L'Accademia', in *ibid.*, pp. 823-98.
- 9- See James Hankins, 'The myth of the Platonic academy of Florence', *Renaissance quarterly* 44 (1991), 429-75.
- 10- See Anthony Grafton (ed.), *Rome reborn: the Vatican library and Renaissance culture* (Washington, DC: Library of Congress, 1993).
- 11- On Pontano, see Carol Kidwell, *Pontano: poet and prime minister* (London: Duckworth, 1991).
- 12- De Caprio, 'I cenacoli umanistici', p. 815.
- 13- Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 12-17.
- 14- See David Marsh, *Lucian and the Latins: humor and humanism in the early Renaissance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998).
- 15- Keith Sidwell, 'Lucian in the Italian Quattrocento', unpublished Ph.D. thesis, University of Cambridge (1975); Emilio Mattioli, *Luciano e l'umanesimo* (Naples: Istituto per gli studi storici, 1980).
- 16- Craig R. Thompson, *The translations of Lucian by Erasmus and St. Thomas More* (Ithaca/ Binghamton: The Vail-Ballou Press, 1940).
- 17- Charles-Albert Mayer, *Lucien de Samosate et la Renaissance française* (Geneva: Slatkine, 1984); Christiane Lauvergnat-Gagnière, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle: athéisme et polémique* (Geneva: Librairie Droz, 1988).
- 18- Michael O. Zappala, *Lucian of Samosata in the two Hesperias: an essay in literary and cultural translation* (Potomac: Scripta Humanistica, 1990).
- 19- On Sigonio, see Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 26-9; and Snyder, *Writing the scene*, pp. 34, 84-6. On Speroni, Cox, *ibid.*, p. 75.
- 20- Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 63-9.
- 21- *Ibid.*, pp. 47-60. For a modern edition of Castiglione, see *Il libro del cortegiano*, 2nd edn, ed. B. Maier (Turin: U.T.E.T., 1964).

- 22- Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, ed. A. Quondam, 2 vols. (Modena: Franco Cosimo Panini, 1993). See also Girardi, *La società del dialogo*, pp. 65–79; Giorgio Patrizi (ed.), *Stefano Guazzo e la 'Civil conversazione'* (Rome: Bulzoni, 1990); and Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 24–5.
- 23- Snyder, *Writing the scene*, and Cox, *Renaissance dialogue*, esp. pp. 61–83.
- 24- On Sigonio, see William McCuaig, *Carlo Sigonio: the changing world of the late Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1988), esp. pp. 50–3 on *De dialogo*.
- 25- Snyder, *Writing the scene*, pp. 134–46.
- 26- On Speroni, see Jean-Louis Fournel, *Les dialogues de Sperone Speroni: libertés de la parole et règles de l'écriture* (Marburg: Hitzeroth Verlag, 1990); Snyder, *Writing the scene*, pp. 87–133; and Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 70–83.
- 27- Snyder, *Writing the scene*, pp. 146–80. See the critical edition of Tasso's work by Guido Baldassari, 'Il discorso tassiano "Dell'arte del dialogo"', *Rassegna della letteratura italiana* 75 (1971), 93–119. For a modern translation and edition of the *Discorso*, see C. Lord and D. Trafton (ed.) *Tasso's 'Dialogues': a selection, with the 'Discourse on the art of dialogue'* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982), pp. 15–41.
- 28- Walter J. Ong, *Ramus, method, and the decay of dialogue* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958), p. 187. Compare Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 103–4: 'The new concept of a formal logic autonomous from disputation and teaching would not find a clear formulation before Descartes and the Port-Royalists, but, long before them, Ramist logic, while still eminently "communicative", bore unmistakable traces of the rift which was to come'.
- 29- Giambattista Manso, *Del dialogo* (Venice: Deuchino, 1628); Snyder, *Writing the scene*, pp. 185–97; Cox, *Renaissance dialogue*, p. 67.
- 30- Pietro Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo* (Rome: Eredi del Corbelletti, 1628); Snyder, *Writing the scene*, pp. 197–213; and Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 79–81.

- 31- Marsh, *Quattrocento dialogue*, pp. 42-3; Cox, *Renaissance dialogue*, pp. 68, 78.
- 32- Quoted by Le Guern, 'Sur le genre du dialogue', in *L'automne de la Renaissance*, ed. Jean Lafond and André Stegmann (Paris: J. Vrin, 1981), p. 145.

(٢٦)

المقال شكلاً من أشكال النقد

فلويد جراي

قبل أن يستخدم ميشيل دي مونتاني Michel de Montaigne وفرنسيس بيكون Francis Bacon الكلمة للإشارة إلى أعمالهما (مع قليل من التفاصيل)، بدأ المقال يأخذ شكله في رسائل شيشرون وسنكا والـ *Moralia* التي كتبها بلوتارك Plutarch، وكذا مؤلفات *sententiae* و *exempla* و *lectiones* القديمة ونظيراتها الإنسانية؛ وقد أعطى مونتاني عنوان *Essais* (أي مقال) لمؤلفه الذي وضعه عام ١٥٨٠ كعنوان ملائم لعمل جمع فيه أمثلة تاريخية وأخلاقية تبدو غير مترابطة؛ جمعها من قراءاته للتأمل والمقارنة، بطريقة تبدو منقطعة، من أجل قيمتها النسبية، ومن ثم استخدم كلمة *exagium* للمقال و *krinein* للنقد،^(١) وبالمثل تعد "شذرات تخيلاتى"^(٢) التي نشرها بيكون Bacon ١٥٩٧ تحت عنوان *Essays* (أي مقالات) مجموعة من الأقوال المأثورة والحكم جمعها من كثير من الكتب المتداولة، واجتهد في توصيل هذه القواعد السلوكية العملية بطريقة منهجية مقنعة. وفي مؤلفه *Of studies* يلخص بطريقة ملائمة استراتيجيته الأساسية التي "لا تقرأ لتقارن وتدحض ولا لتعتقد وتسلم ولا لتجد الحديث والكلام، بل لتزن وتفكر"^(٣) مذكراً بمداولات مونتاني Montaigne ومستخدماً تعريف تشارلز أوغسطين سانت بيث Charles-Augustin Sainte-Beuve للنقاد كشخص يعرف كيف يقرأ ويبين للآخرين كيف يقرأون.

إن مقال مونتاني Montaigne الذي أنتجه الفراغ otium يمثل في البداية محاولات للإمساك بحيوانات الخمير (chimeraS) والوحوش الخرافية، التي ولدها الكسل والفراغ في العقول وترويضها. بيد أنه سرعان ما يدرك أن الخلل نظام طبيعي، وأن عدم الحسم هو أحد مقتضيات استنساخ حقيقة فكره ونفسه. وفي مقابل أولئك الذين بحثوا عن تعريفات ونتائج كان مونتاني Montaigne مشغولاً بشكل متزايد بالمقارنات والفروق، وكان يرى أن المقال في النهاية هو سجل لأحداث مختلفة وأفكار غير ثابتة ومتناقضة. لقد كتب "أنا غير قادر على تثبيت موضوعي". إنه يترنح مرتبكاً في سكر طبيعي.^(٤) باختصار هذا هو الإدراك لما هو غير متوقع وغير محدد ويدل على الوظيفة الأساسية للمقال كنقد أدبي في النهاية.

لطالما حاول مؤرخو الأدب أن يكتبوا التاريخ السابق للمقال، وتحديد أصوله في أشكال معترف بها، وتصنيفه كنوع أدبي. ولقد أشار بيكون Bacon إلى أن الكلمة جاءت متأخرة لكن الشيء قديم، معتمد على ما توصل إليه مونتاني Montaigne من أن مؤلف Epistles to Lucilius، الذي كتبه سنكا Seneca، إذا تعنا فيه ليس سوى مقالات.^(٥) كان بيير فيلي Pierre Villey أول من درس بشكل منهجي السياق الأدبي الذي بزغ منه المقال والذي جسده مونتاني في النهاية، ووصفه بأنه التشخيص المتدرج لشكل غير شخصي.^(٦) وأكد آخرون ميلاً إلى المظومة المهمة ordo neglectus في الفن والأدب المعاصر، ووصفوا المقال بأنه تطور للرسالة والحوار ومجموعات من المنقرقات. ولقد قيل إن البلاغة في عصر النهضة تشكل في النهاية أصل هذه النصوص غير المتجانسة، وأنها في النهاية تكتسب وضعاً مستقلاً من خلال إضافة التعليق الذاتي: "يصبح الموضوع العام locus communis وسيلة للكتاب الذين لم يعوّدوا راضين عن مجرد النسخ، ويفكرون كذلك في المادة التي يجمعونها ويصوغونها بالصبغة الشخصية والتغيير الأخلاقي في المعتاد."^(٧)

بوجه عام كانت القراءة تعنى أساساً بالحصول على المعرفة المكتوبة والنقد وفقه اللغة والبلاغة في الوقت نفسه؛ أي نقلها بشكل دقيق ومنظم. إن مونتاني Montaigne فريد في عصره من التفكير في الكتب - كتبه وكتب الآخرين - كأداة للتحويل: "إذا قال لي أحد إن استخدام عرائش الشعر كمجرد ألعوبة وتسلية يعد خطأ من قدرها، ثم لا يعرف مثلى قيمة اللذة أو اللعب أو التسلية".^(٨) وينعكس تمييزه للذة والملل للامبالاة Ludic في نوع من القراءة بطريقة عملية وليست نظرية، والذي يمثل بداية النقد لمذهب السعادة أو الشهوة في فرنسا،^(٩) ونوعاً من الكتابة السلسة وغير العقائدية التي كان مقرراً أن تصبح نوعاً أدبياً جديداً.

عند استيعاب قراءاته الموسوعية في قالب فكري تعد تجربة مونتاني Montaigne في الكتابة في ذاتها مثالاً رائعاً للحديث النقدي الضمني. علاوة على ذلك فإن تعليقه الصريح لم يعد يؤكد فقط المحتوى الأخلاقي، بل على العكس يؤكد أوجه التباين، ويضع الأفكار والآراء التقليدية في قالب نثري فإنه يركز على معيار المرجعية. وتتقدم marginalia مونتاني Montaigne ثم تسود في النهاية مدفوعة بالاقتراسات ومضمرة في النصوص المنتحلة. بيد أن ما يظهر ليس سيرة ذاتية بقدر ما هو ديناميكيات غريبة لقارئ متردد كثير التساؤل. ويصبح المقال من أصله المتواضع نسبياً في يد مونتاني Montaigne مواجهة جد فردية مع الماضي والحاضر الأدبيين الثقافيين الأخلاقيين مجتمعين. وبالنسبة لبليكون Bacon لم تكن "الكلمة" بالشئ الجديد في الإنجليزية أو الفرنسية^(١٠)، ولم يكن هذا الشئ قديماً إلا في توافقه السطحي مع تقاليد كتابة الرسائل أو الحوارات تقريباً. على أية حال كان مونتاني مقتنعاً بأصالة مشروعه وكونه من مادة كتابه نفسها، واضعاً نفسه وإياه بإصرار خارج نطاق النماذج والأنواع المتصورة سلفاً. ومنذ البداية تتميز مجموعته من الأقوال المأثورة والاقتراسات والأمثال بتعارض وجهات النظر، ومن ثم تظهر الحركة التمييزية للعلل الناقد، لكن بدون أي من الاتجاهات التوجيهية أو المقيدة أو المحسنة. والشك

Dubito بالنسبة له أحد الشروط الضرورية للتفكير والكتابة مثله مثل cogito بالنسبة لديكارتر Descartes. وإذا كان المرء يقصد بالنوع شكلاً أو قاعدة يمكن جعل عدد من الأمثلة تلتزم بها فإن المقال Essais هو شكل في ذاته، ونوع أدبي فريد فيذ أدفريد يفسر انشغال مونتاني المستمر بخصوصيته. والمقال يولد النوع الذى به يصبح تمهيداً عن طريق تعدد الأشكال أكثر من انعدام الشكل. والمقال ليس فثاً، بل طبيعة - طبيعة مونتاني - فبدونه يعد مجرد حشرة نافهة chrysalis لا طائل من ورائه.

إن القراءة والتفكير فى الكتابة هى أهم ما يعنى به المقال، ومونتاني يدرك حدودهما. ولما كان يشك فى التفسيرات الرمزية فهو يثير تساؤلاً ذا قصد إبداعي: "هل من الممكن أن هوميروس أراد أن يقول كل ما جعله الناس يقولونه؟"،^(١١) وهو من ناحية أخرى يدرك أنه إذا كانت الكتابة تفسيراً فإن القراءة تعد شكلاً من أشكال إعادة الكتابة، وأن النصوص تميل بالتبعية إلى توليد معان عديدة: "القارئ القدير يمكن فى الغالب أن يجد فى كتابات غيره مظاهر كمال غير تلك التى يعرف المؤلف أنه يستخدمها، ويمكن أن يضيف إليها معان أكثر غنى وثناء".^(١٢) كما أن تعليقاته على مسألة التقليد والإبداع والتخيل والأسلوب واستخدام البلاغة والصور البلاغية، وسوء استخدامهما يشكل مفهوم الذوق الكلاسى وتقدير حذاقة فنون الأسلوب المختلفة؛ وبالمثل فإنه يرى ثمة علاقة بين المؤلف وبين ما يكتب، وتأخذ ملاحظاته فى الحسبان قبل سانت بوف Sainte - Beuve أو هيبوليت تين Hippolyte Taine بكثير، عامل السيرة وتمتد معارفه إلى جل الأدب اليونانى وكل الأدب اللاتينى (سواء بلغته الأصلية أو مترجماً) بما فى ذلك الكتابات اللاتينية الجديدة. إضافة إلى ذلك فقد كان على دراية بكتابات المؤلفين الإيطاليين والفرنسيين المعاصرين، وإن كان قد قيمها بدرجات متفاوتة.

تقدم "Des livres" لمونتاني مثالا مهماً لعاداته فى القراءة وذوقه الأدبى، فحتى لو سمح لنفسه أن تقوده الصدفة - "إذا أسئمتنى كتاب أخذ غيره وأعكف عليه خلال

تلك الساعات التي يبدأ فيها السأم يدفعني كي لا أفعل أى شىء^(١٣) - وهو دائماً يتخذ وضعاً مائلاً، ويكون رأياً، ويعبر عما يفضل. ولما كان منظوره بالأساس منظور الناقد لنفسه كقارئ يهتم بقياس قدرته على التمييز بين الأشياء وتحديد درجات التلذذ فإنه ينزع إلى التقدم عن طريق التدرج والمقارنة. وما يميز تصنيفاته عن تصنيفات معاصريه هو أنها تقوم على المعايير الشخصية أكثر من حجج التقاليد أو العادات. وهكذا فإن سبب كراهيته لرسائل شيشرون Cicero الأخلاقية هو سبب جمالي أكثر منه فلسفي. إنه يجد طريقته فى الكتابة، وكل طريقة مشابهة، مكلفة ومملة لأن مقدماته وتعريفاته وتقسيماته وأصول كلماته تستهلك بلا داع الجزء الأكبر من عمله، وهو يفضل أسلوب بلوتارك Plutarch وتاسيتوس Tacitus ومنكا Seneca المباشر والحاد، ويرى أنه لا الفرق النحوية ولا الحس الصريح للكلمات والمجالات يمكن أن تعوض عن نقص المادة والسبب الملموس.

إنه يمنح مساحة قليلة للمؤلفين الذين يجدهم مجرد مسلمين، أمثال: بوكاشيو Boccaccio ورابليه Rabelais ويوهانس سكودس Johannes Secundus. ويسميه دون أى تعليق على كتاباتهم مما يعد نوعاً من الإدانة. أما التسلية الوقتية التي قدمها الآخرون واللذة المختلطة التي وجدها فى قراءة كتاباتهم فى طفولته فقد أصبحت قيماً سلبية عندما قيمها فيما بعد، بعد أن لونها العمر والبعد: "أن روحى الثقيلة العجوز لم يعد يدغدغها أوفيد Ovid الطيب العجوز (ناهيك عن أريوستو Ariosto) وأسلوبه المتدفق وإبداعه الذى أسعدنى فى وقت من الأوقات، لكنه يكاد لا يجتذب انتباهى حالياً".^(١٤)

حينما يتعلق الأمر بالكتب التي أعطته لذة حقيقية لا يجد مونتاني صعوبة فهو على الرغم من حيرته الأصلية يجد سبلاً لصياغة الأحكام - ويكون عادة متردداً ومؤملاً فى مواضع أخرى - تلك المواضع الواضحة والمحددة بشكل مدهش "... لطالما بدا لى أن فيرجل Virgil ولوكريتيوس Lucretius وكاتولوس Catullus وهوارس

يتفوقون في الشعر كثيرًا خاصة فيرجل في قصيدته Georgics، التي أرى أنها أكمل إنجاز في الشعر... ويبدو لي أن الكتاب الخامس من الإنيادة Aeneid هو الأكمل. وهو يتطلع إلى مزيد من الكمال في مؤلفه المفضل (توجد فقرات في الإنيادة Aeneid كان بإمكان فيرجل أن يعطيها لمسة كمال أخرى إن هو أراد) كما أنه يدرك نوع الفائدة التي يمكنه تحصيلها من مؤلف آخر: "أنا أيضًا أحب لوشيان Lucan... ليس لأسلوبه بقدر ما أحبه لقيمه ولحقيقة آرائه وأحكامه". كما أنه يصف مصادر اللذة التي يجدها في القراءة: "فيما يتعلق بالشاعر الجيد تيرنس Terence - روعة اللسان اللاتيني ولذته - أجده رائعًا ويصور بشكل واضح عواطف النفس وأنماط السلوك". وهو أيضًا يستنتج أنه لا يتذوق Axiochus لأنه كتاب أضعف من أن ينسب لأفلاطون.^(١٥)

إن المقارنة تولد النقد، وكلما درس مونتاني كتابًا يحبه اتسع مجال نصوصه وتأكدت أحكامه جنبًا إلى جنب مع بلوتارك Plutarch وسنكا، يقدم بليني الأصغر Pliny the Younger وشيشرون وديموكريتوس وهيرا كليتيوس وسنكا وتاسيتوس أمثلة ملزمة للتحليل الأدبي بحث عليها ويكونها اللعب بأوجه التشابه والاختلاف. ولأنه يرى أن أسلوب المؤلف هو ما يكتشفه أو يظهره فإنه يعجب بسقراط لرفضه صور التضرع ووظائفه التي كان لسياس Lysias قد كتبها له دفاعًا عن نفسه بالحق والصدق اللذين هما الزخارف الطبيعية للحديث.^(١٦)

ينزع نقد مونتاني الانطباعي والمضاد للبلاغة إلى التعبير عن نفسه من خلال الاستعارات الديناميكية القائمة على مقابلة الفن مع الطبيعة؛ فهو يقابل التقدم المحسوب المنتظم الرشيق الذي تعلمه من قراءة النصوص القديمة ليفكر في ما هو مثالي (et vera incessu patuit dea) مع الحركة المتوترة غير المتصلة (الكوميديا)،

التي يربط بينهما وبين نفسه وكتابه. إن هذا التمييز يقود إلى تفضيل "سلاسة" كاتولوس على الشوكات الحادة لمارشال Martial وحركة لوكريتيوس Lucretius وفيرجيل Virgil الشامخة الثابتة إلى رفقة وقفز أريوستو Ariosto أو المبالغات الرائعة للخيال الإسباني أو البتراركي، ليدين كتاب الكوميديا المعاصرين الذين يحتاجون إلى ثلاث أو أربع قصص من تيرنس Terence أو بلاوتوس Plautus كي يكتبوا واحدة خاصة بهم، أو الذين يجمعون في مسرحية واحدة خمس أو ست قصص من بوكاشيو Boccaccio.^(١٧)

وأخيراً فهو يتيح لنفسه تقدير التأثير المهيّب لموسيقى الكنيسة في العصور الوسطى وعمارتها، أو الصلة السامية بين الشعر الشعبي والشعر الفصيح.

وعموماً فإن الشعر يقدم له قدراً من اللذة أكبر مما يقدمه النثر، ويجد نفسه متأثراً تأثيراً عكسياً بمجموعة مختلفة من الأشكال، ليست مختلفة في لونها علواً أو انخفاضاً: أولاً طلاقة مرحة وأصلية، ثم حذاقة شديدة سامية، وأخيراً قوة ناضجة ثابتة: أوفيد Ovid ولوكان Lucan وفيرجيل Virgil.^(١٨) ومن مقارنة أبيات خمسة من الشعراء اللاتين كتبت في مدح كاتو Cato ودراسة الصفات المميزة لكل منهم، يخلص إلى أن جمال الشعر الديني الذي يذكر بحوارى Symposium و Ion لأقلاطون غير محدود، وقوّته كقوة المغناطيس، وجوهره يفوق العقل والمنطق: "إنه لا يظهر أحكامنا. إنه يغتصبها ويمتّعها إلى أقصى حد".^(١٩) وبينما يعنى النثر (prorsa oratio) التقدم في خط مستقيم ويعبر بشكل مباشر، فإن النظم (versus) يعنى التصريف وعودة اللغة إلى نفسها، وأن الكلمات توحى بأكثر مما نقول في واقع الأمر، فتثير الذاكرة والخيال، وتبقى معايير الاكتمال وإثارة العواطف والذكريات، لكن الشعر تعززه إضافة اللمسات الحسية واستخدام عناصر الذوق والخبرة.

وبينما هو يتأمل فقرة من شعر لوكريتيوس Lucretius ويدمجها مع فقرة من فيرجيل يفاجأ مونتاني Montaigne ببراء اللغة الشعرية: "إن المعنى يكشف الكلمات ويولدها، تلك الكلمات التي تتحول من أنفاس إلى أجساد من لحم ودم. إنها تعنى أكثر مما نقول".^(٢٠) ويمكن مقارنة تعليقاته على فيرجيل Virgil ولوكريتيوس Lucretius لقيمتها الدلالية الأصلية بالنصوص نفسها وهنا نكتشف الناقد الأدبي، كما سيمنه فيما بعد سانت بوف Sainte - Beuve وألبيرت تيبوديه Albert Thibaudet الذى عن طريق موهبته فى التقليد يتحدث عن الأدب بلغة متكافئة، والذي تبدو له الكلمات مجسدة ولها وزن ومادة ملموسة، والذي يدع فى نفسه. إن إعجابه بفيرجيل والشعراء بوجه عام يشجعه على وضع الكتابة فى مرتبة أعلى من الخبرة وأن يعتبر الأدب أسمى من الحياة. إن الحيوانات قد تكون لديها لغة، لكن ليس لديها أدب، وهذا الإدراك لدور الأدب فى صياغة الحياة هو أكثر إسهامات مونتاني الإدراكية فى مجال النقد، وهو يرى أن الشعر لا يعبر فقط عن الحب إلى درجة جعله كائنًا حيًا، بل هو يتجاوز الحب نفسه. "إن قوى ذلك الإله وقيمه توجد فى الشعر أكثر حياة وحركة منها فى وجودها الفعلى"، وقد تبدو إضافة هذه العبارة متناقضة بعض الشيء فى بادئ الأمر لكنها تترجم مع هذا حقيقة أدبية: "لم تكن فينوس أجمل مما هى عليه وهى عارية تمامًا، سريعًا لاهثة كما نراها هنا عند فيرجيل Virgil".^(٢١) إن الجسد قد يهرم ويموت لكن الشعر يبقى إلى الأبد محتفظًا بئالقه وقوته.

على الرغم من بعض أوجه الشبه السطحية، من قبيل العناوين والاقتراسات والإشارات الكلاسيكية، فإنه لا توجد لدى بيكون Bacon ما يشبه مونتاني. لقد ذهب الجوهر ولم يبق سوى الهيكل. وفيما يتعلق ببيكون Bacon يصبح المقال نوعًا أدبيًا، والنقد طريقة لدراسة الأسئلة والمشكلات المجردة التى ليس أى منها أدبيًا. وفى الوقت الذى تعدد فيه كتابات مونتاني Montaigne وتتطور نجهه يميل إلى الانتقاء والتلخيص؛ ففى مؤلفه Essays، كما فى كثير من أعماله يهدم سجل الماضى فى

محاولة لفصل الحقيقة المخبأة في التجربة الإنسانية والمثال الإنساني؛ وبدلاً من تقليص الموضوع إلى مبادئه الأساسية نجد أن إصراره على حشد الجمل والعبارات المتناقضة تجعلها تبدو أكثر حذاقة وتعقيداً. وعلى عكس مونتاني نجده لا يتحدث عن نفسه، والقليل الذي يذكره يبدو باهتاً في ثأيا نصوصه. والذي يميز مقالاته هو موضوعيتها لكن وراء سكونها الأنيق نحس بوجود رجل يركز بشغف على تناقضات العقل البشري وتعتقداته، ومقالاته Essays متفرقة أنيقة أكثر إلزاماً لوضوحها ومضائها من اتساعها. ولا تترك تأملات بيكون Bacon للخيال إلا قليلاً، وكأنما كان يقصد أن تكون كلماته دقيقة، لكن العبارات الموجزة ليست بالضرورة نهائية أو جديرة بالتذكر، وفي حين أن بيكون يجزم ويؤكد، نجد مونتاني في حال من الشك، فالنقد بالنسبة له هو علم الشك، أو رد فعل الناقد kritikoi ضد علماء النحو grammatikoi.^(٢٢) ولدى مونتاني يصبح النقد القديم والإنساني ما يسمى essayism أى نهج المقال الذي يضم التفسير المماسى للنصوص الأدبية التقليدية مع تقييم مقارن للأخلاقيات والعادات والتحيزات والمعتقدات العامة. ولما كان المقال تجريبياً أكثر منه نظرياً، دون قيود البلاغة وفقه اللغة فإنه يعنى بالأسلوب والمشاعر، والفراغ والمتعة، والحكم والذوق أكثر من عنايته بالقواعد والطرائق الفنية. ويعد كتاب مونتاني مصدراً لنوع معين من النقد في فرنسا، ونموذجاً للتفكير والمحااجة والمقاربة Lundis، Approximations، Réflexions، Prétextes التي لاحصر لها.^(٢٣) وأخيراً فكما تتعامل اللغة بشكل منعكس مع ذاتها فإن وزن المقال هو النشاط الذي يقوم به النقد نفسه.

الهوامش

- 1- Latin *exagium*, a weighing; Greek *krinein*, to separate, discern, discriminate.
- 2- As he calls them in the dedicatory letter to his brother Anthony. See *The works of Francis Bacon*, ed. J. Spedding, R. L. Ellis, and D. D. Heath (New York: Hurd and Houghton, 1869), vol. xii, p. 289.
- 3- Bacon, *Works*, p. 252.
- 4- *The essays of Michel de Montaigne*, trans. and ed. with an introduction and notes by M. A. Screech (London: Penguin, 1991), p. 907.
- 5- See Francis Bacon, *Essays*, with annotations by R. Whately (Boston: Life and Shepard, 1868), p. xxxvii. Montaigne's reference however is to Lucilius, the Latin poet, 'who committed to paper his deeds and thoughts and portrayed himself as he knew himself to be' (p. 719).
- 6- Pierre Villey, *Les sources et l'évolution des 'Essais' de Montaigne*, 2 vols. (Paris: Hachette, 1908).
- 7- The *Adages* of Erasmus aCord numerous examples of authorial intervention and interpretation.
- 8- Montaigne, *Essays*, p. 934.
- 9- See Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* (Paris: Nouvelle Revue Critique, 1930), p. 156. Alfred Glauser calls Montaigne the creator of French literary criticism. See his *Montaigne paradoxal* (Paris: Nizet, 1972), p. 67.
- 10- The *Dictionnaire historique de la langue française* (Paris: Dictionnaires le Robert, 1992). dates the word from 1140; the *OED* gives examples from the fourteenth and fifteenth centuries.
- 11- Montaigne, *Essays*, p. 662.
- 12- *Ibid.*, p. 144.
- 13- *Ibid.*, p. 459.
- 14- *Ibid.*, p. 460.

15- *Ibid.*, pp. 460-1.

16- *Ibid.*, p. 1194.

17- *Ibid.*, p. 461.

18- *Ibid.*, p. 260.

19- *Ibid.*

20- *Ibid.*, p. 987.

21- *Ibid.*, p. 958.

22- See Dirk M. Schenkeveld, 'Oï kritikoi in Philodemus', *Mnemosyne* 21 (1968), 178-9.

23- Successively, works by Sainte-Beuve, Charles Du Bos, Thibaudet, and Gide.

(٢٧)

قواعد الحكمة والشعارات

دانييل راسل

فى الوقت الذى دخلت فيه كلمة (epigram)؛ أى القصيدة التى تتضمن حكمة ما اللغة الفرنسية فى نهاية القرن الرابع عشر، نجد أنها ظلت نادرة الاستخدام حتى القرن السادس عشر، ونجد أول ورود للكلمة فى قاموس إكسفورد Oxford English Dictionary الذى يرجعها إلى القرن السادس عشر، وبالمثل فإن هذه الكلمة لم تصبح شائعة فى اللغة الألمانية حتى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وقصيدة الحكمة الحديثة لا تبدو من بعض الأوجه من اختراع عصر النهضة، وقصيدة الحكمة والمقال، مثلها مثل الأنواع الأدبية الأخرى فى عصر النهضة، يعدان من الأنواع التى وجه تطورها إلى حد ما أصل لفظتهما؛ إذ إنهما جمعتا من مزيج من نماذج كلاسية وتقاليدهم الأقوال المأثورة دون الأدبية. وكانت الكلمة تعنى (نقشاً) فى اللغات الكلاسية، وكانت قصائد الحكمة فى عصر النهضة أيضاً كثيراً ما يقصد بها أن تكون كتابات أو نقوش أدبية أو مجازية المأخوذة عن الآثار أو الأعمال الأدبية الحقيقية أو الفرضية.

لم تكن قصيدة الحكمة شكلاً أدبياً جديداً تماماً؛ ففى ألمانيا كانت قصيدة الحكمة الباروكية Baroque أقرب من بعض النواحي إلى الأقوال المأثورة فى Spruch العصور الوسطى منها إلى قصيدة الحكمة الكلاسية. وفى الشعر الفرنسى كان النظم

القصير الذى ينتهى بمثل أو بيت شهير من الشعر شائعاً فى أخريات العصور الوسطى، وفق مثال يوستاش ديشامب Eustache Deschamps؛ وكانت هذه القصائد القصيرة قد نوقشت ببعض التفصيل فى فنون البلاغة الثانية Seconde rhétorique. ومنذ القدم امتدت الأقوال المأثورة إلى الوحدات المكونة من بيتين Distichs أو غيرها من تكوينات الشعر الملقى لاعتبارات تتعلق بالتذكر من طرائق كثيرًا ما حولتها إلى قصائد حكمة من حيث الاسم فقط. ومثل قصائد الحكمة القديمة كانت القصائد القصيرة توفر العناوين وتعليقات الصور والنقوش للفسفاء واللوحات المطرزة وزجاج النوافذ الملون. وفى بعض الحالات كانت تلخيصات ekphrastic لمعتقدات الكتاب المقدس وفقاً للتقليد يعود إلى برودنس Prudence وغيره من الكتاب المسيحيين الأوائل، وكثيراً ما تذكر بالرباعيات المرتبطة بمؤلف تاريخ الصور الواردة فى العهد القديم Historiarum Veteris Testamenti Icones الذى كتبه هولباين Holbein (١٥٣٨).

لكن شعراء عصر النهضة اختاروا عن عمد نماذج أخرى لقصائد الحكمة، بما فى ذلك، مارشال Martial على وجه الخصوص، بل أيضاً قصائد الحكم فى المختارات اليونانية Greek Anthology، وكاتولوس Catullus تبعاً لاتجاه عصر النهضة نحو تحديث أشكال العصور الوسطى عن طريق إعادة تشكيلها على غرار الأعمال والأنواع القديمة، وفى الغالب مع إشارة صريحة إليها. ومع إعادة الاكتشاف المطرد للثقافة اليونانية والرومانية تحول شعراء عصر النهضة إلى النماذج؛ ليتنفسوا حياة جديدة فى القصائد القصيرة. ومن الناحية العلمية كان هذا يعنى أن الشعراء اختاروا ذرائع شعرية جديدة وحاولوا كتابة أشعار تعبر عن الرغبات والانتصار والوفاء، مثل قصائد الأضرحة التى كتبها كليمينت ماروت Clément Marot، والتى اجتمع فيها هذا النموذج مع السخرية الشديدة لقصائد الحكمة القيمة التى كتبها مارشال Martial^(١)، أو أن إلهامهم كان إنسانياً واعياً بشكل أكثر، وكانت تذكر

بقصائد الحكمة التي تعبر عن الرغبات في المختارات اليونانية أو على نقوش الأضرحة مثل *Aediloquium ceu disticha& epitapha septem* التي كتبها جيوفروي تروى Geoffroy Tory (١٥٣٠).

في منتصف القرن السادس عشر أفرزت تقليعة قصائد الحكمة «لاتينية» ما أصبح نوعاً أدبياً جديداً في عصر النهضة، ألا وهو الشعار، ويبدأ الشعارات كمجموعة من قصائد الحكمة التي ألفها أندريا ألسياتو Andrea Alciato أحد ملحنى ميلانو، والتي نشرت للمرة الأولى في أوجسبورج Augsburg على يد هانيرش ستاينر Heinrich Steyner (١٥٣١). ركان ما يقرب من ٤٠ في المائة من نصوص هذه الشعارات ترجمة كتبها ألسياتو Alciato لقصائد الحكمة المستقاة من المختارات اليونانية، والتي كان الكثير منها قد نشر في مختارات جمعها سوتر Soter وكورناريوس أوأخر العشرينيات من القرن الخامس عشر ويذكرنا أصل الشعار بأصل المقال: فكلاهما ولد كمجموعة من المقطوعات المقلوبة والتي تختلف اختلافاً طفيفاً عن الأعمال السابقة مثلما كان قالب Essays، التي كتبها ميشيل مونتاني Michel de Montaigne في مجموعات الأقاصيص المعروفة بـ *Diverses leçons* أو *Silvae* التي كتبها كُتّاب مثل بـردود دي ماكسيا Pedro de Mexia وأنطوان دي فيردييه Antonine du Verdier اللذين عملاً أحياناً بالتوازي مع كُتّاب الشعارات. وفي هذه الحالة كان عنوان المجموعة يقدم من خلال أصله اللغوي، ومن خلال استخدامه لتمييز مجموعة من الإصدارات المنقحة لشكل قياسي، البذرة التي ينبت منها نوع بأكمله. وكان الشعار *emblema* عملاً زخرفياً، مثلما في الفسيفساء أو الفسيفساء الخشبية أو الخزارف المنفصلة، خاصة على أدوات المائدة الذهبية أو الفضية، ولم تكن الكلمة شائعة في اللغة اللاتينية في العصور الوسطى، ولم تظهر في اللغات الأوروبية الدارجة قبل الترجمات الأولى لمؤلف ألسياتو Alciato. ولا يزال الشعار على صلة

وثيقة بأقاصيص العصور الوسطى، خاصة الأمثال المشروحة،^(١) وهى علاقة تبين الصلة بين الشعار وقصيدة الحكمة.

إن ما يطلق عليه فى أغلب الأحيان الشكل الكنسى للشعار يتكون من بناء ثلاثى يميز الإصدارات الأولى المتحيزة لمؤلف أليسياتو Alciato. وقد بدأت معالم هذا النوع تظهر إلى حيز الوجود عندما طبع الناشر الباريسى كريستيان ويشيل Christian Wechel شعارات أليسياتو Alciato، وهى الصيغة التى طوعها الكتّاب الإنسانيون أمثال: جيوم دى لابرير Guillaume de la Perrière وجيل كوروزيه Gilles Corrozet وناشرهما دنيس جانو Denys Janot لتتناسب الأعمال التى بدأها لتتميز نوعياً كشعارات. ويتكون هذا البناء من عنوان يأخذ أحياناً شكل المثل أو البديهة أو صورة أو نص شعري قصير يوضح العلاقة بين العنوان والصورة، وهى علاقة ليست دائماً واضحة للملاحظ الذى لا يمتلك نوعاً من المعرفة المتخصصة التى ينقلها النص المحكم. وفى شعار أليسياتو Alciato Paupertatem summis ingenijs obesse, ne prouehantur, أى (الفقر يمنع أعظم المواهب من الظهور) ونرى شاباً أو صبيّاً ذا ذراع واحدة يقلها حجر بينما الأخرى ترفعها أجنحة نحو السماء؛ فالأجنحة هى مواهبه كما يخبرنا الشعار والحجر يمثل الفقر، كأنما يريد أن يقول بفضل موهبتي استطعت أن أطير فوق الكاندرانيات السامقة، ولم يتمكن الفقر البغيض من منعي.^(٢)

فى الوقت الذى يسيطر هذا التركيب على مناقشة شكل الشعار كنوع أدبي، نجده أبعد ما يكون عن سرد القصة كاملة. والحقيقة أن الشعارات غالباً ما كانت تنشر دون إصدار الأعمال الكاملة التى كان أليسياتو يفحصها قبيل وفاته، فنجد أن الشعارات ليست مشفوعة بصور، ومع هذا فإن بعد الجمع الحقيقى أو الخيالى بين النص والصورة سرعان ما أصبح عرفاً، وفكرة النوع الأدبي فيما يتعلق بالشعار يعقدها نتيجة لذلك الجمع بين النصوص والصور، وكذا استخدام النصوص بشكل ثانوى للتعليق على تلك الصور مثلما فعلت حكم المختارات اليونانية للأكثر والأعمال الفنية

القديمة. وكان التركيز على صورة ما يحول الانتباه عن النص، والحق أن الشعار لم يطور قط شكلاً نصياً يُعد ضرورياً لتكامله النوعي، ونتيجة لذلك كانت نصوص الشعارات تختلف من حيث الطول، وقد يحتوى الشعار على عدد من الأنواع المختلفة من النصوص النثرية والشعرية؛ وهكذا انتشرت نصوص الشعارات فى جميع الاتجاهات، ومؤلف Partheneia sacra الذى كتبه هنرى هوكنز Henry Hawkins على سبيل المثال، له تركيب معقد من تسعة أجزاء؛ سبعة مكونات نصية تشرح عنصرين مصورين اسمهما "الصنعة" "الشعار" وتواصلها تأصيلاً أخلاقياً. وقد ألحق بالشعار نص شعري من اثنتى عشر بيتاً يمكن أن نعتبره الحكمة، أما المكونات الأخرى فهي نصوص نثرية قصيرة تسمى (السمة) أو (الأخلاقيات) أو (المقال) أو (الحديث) أو (النظريات) أو (المناجاة). ولقد اتضح مؤخرًا أن جميع المقالات Essays مترجمة مباشرة من مؤلف Essay des merveilles de nature الذى كتبه اليسوعى إتيين بينيه Étienne Binet، الأمر الذى جعل واحدًا على الأقل من عناوين هوكنز Hawkins ذا أهمية نوعية.^(٤) لكن تلك الاستعارات تؤكد النوعية غير المتجانسة والتي تنسم بالتنوع فى نص الشعار، كما أنها تشوش العلاقة بين الشعار والتعليق على الشعار الذى يمكن أن يفهم جزئيًا على أنه يبقى كيانًا حكيماً ثلاثيًا ضمن تكوين أكبر.

طوال القرن السادس عشر كانت نصوص الشعارات تميل إلى اتباع القواعد الشكلية لقصيدة الحكمة؛ أى أنها كانت تتراوح بين أربعة أسطر إلى اثنتى عشر سطرًا، على الرغم من أن بعضها مثل Epigrammata التى كتبها كاميراريوس Camerarius قد اتخذت شكل الدوبيب (وحدة مكونة من بيتين) والتي بدا بعض من يكتبون عن الشعر يفصلونها عن قصائد الحكمة. وبينما ازداد الاهتمام فى السنوات الأولى بالإيجاز المحكم فى نص الشعار، وبينما استمر المنظرون فى مدح هذا المبدأ المثالى حتى القرن السابع عشر، أصبحت نصوص الشعارات أقل إحكامًا مع تضائل

تحديد دور الشعار ككتابة واقعية أو حقيقية، ولما أصبح رأى قصائد الحكمة وفطنتها التي كتبها مارشال Martial معياراً لهذا النوع الأدبي، أصبحت قصيدة الحكمة أقل أهمية كنموذج لنصوص الشعارات.

فى القرن السابع عشر أصبح الشعار أطول وأقل تجانساً من الناحية الشكلية، وتغير دوره كذلك، وأصبح أكثر تمحوراً، على الأقل فى كتب الشعارات الدينية والتعليمية. وكان نص Nucleus emblematum selectissimorum الذى كتبه جابريل رولنهاجن Gabriel Rollenhagen (١٦١١ - ١٦١٣) دوبيات مكتوبة باللاتينية ورباعيات بالفرنسية، وكانت كتابات تتسم بالطابع الأخلاقى لإشارات أو مشاهد مصورة، عندما اتخذ جور ويدر George Wither لوحات كريستين دى باس Crispin de Passe موضوعاً لهذه الشعارات بعد عشرين عاماً A collection of emblems (١٦٣٥)؛ ليدرجها فيما أسماه شعارات أفضل يمكن أن نطلق على هذه النصوص صفة النقوش ولو من الناحية المجازية، وهنا كما هى الحال فى مواضيع أخرى من القرن السابع عشر كانت النصوص تحل محل الصورة، عندما أصبحت الصور مجرد نقطة البداية للتطور البلاغى للموضوع مثلما كان يحدث فى مواضع الجزويت فى الثلثين الأولين من القرن السابع عشر. لم تكن قصائد الحكمة محصنة ضد الضغوط لذلك التوسع أيضاً. وكانت السوناتات تعمل أحياناً عمل قصائد الحكمة، خاصة فى السوناتات الساخرة من النوع الذى نجده عند Joachim du Bellay (١٥٥٨). وفى السنوات الأولى للقرن السابع عشر كان ممكناً التحدث عن قصائد الحكمة فى شكل سوناتا. وربما كانت التركيبية الواضحة قد أثرت فى شكل سوناتات شكسبير بانتهانها ببيتين بارزين، وبالمثل فقد طوع بكون Bacon شكل المقال بإدخال تلك الملامح الإلهية والأخلاقية والسياسية ١٦٢٨ (Resolves: divine, morall, politicall)، ودفع هذا الاتجاه نحو الاختصار المبالغ فيه والتعبير الأكثر حدة عن الحكم أو الأقوال المؤثرة. بينما مد دون Donne قصيدة الحكمة لتحى التضاد أو المشكلات، وهكذا

فبينما كانت سمات قصائد الحكمة تستخدم لتعديل الأنواع الأدبية الأخرى، أمكن تعديل قصائد الحكمة في القرن السابع عشر لاسترجاع مجموعة متنوعة من الأنواع الأخرى من الملحمة إلى القصيدة الرعوية إلى المرثاة.^(٥) وكما أشار سكالنجر Scaliger بقدر يسير من المبالغة: توجد أنواع كثيرة من قصائد الحكمة بقدر عدد الأشياء.^(٦)

وهكذا يبقى التساؤل عما يوجد الرابطة النوعية التي تربط التراكيب المحكمة في مجموعة نوعية، علاوة على استمرار الحاجة للإيجاز، فإن الخصوصية النوعية لقصائد الحكمة قد تحولت في مطلع القرن السابع عشر؛ إذ كانت قصائد الحكمة ترى في الأساس كأداة للإدراك والمقاصد وفقاً لما كتبه بولستار جراشيان Baltasar Gracián وغيره من منظري أسلوب باروك Baroque. وهكذا أصبح أكثر عقلانية وبعداً عن اهتمامات الشعارات وأشكالها بالمعنى الدقيق. وحينئذ عاد مرشال Martial إلى استحسان الشعار كنموذج، وكان يميل إلى إحلال قصائد الحكمة المختارة التي شكلت التأثير الرئيسي حتى منتصف القرن السادس عشر على الأقل، وهو الوقت الذي ظهرت فيه الشعارات.

في القرن السابع عشر، أصبحت (الفطنة) argutia مطابقة للذوق الحديث، وأصبحت قصائد الحكمة الأداة الرئيسية للتعبير عن أفكار الباروك Baroque، وأثر تكوينها في جميع أنواع التعبير البلاغي. وإذا كان من الشائع الجمع بين الفطنة اللاذعة وبين السخرية، فإنه يمكن كذلك تحويلها إلى احتياجات التعبير الديني عندما كانت النية أن توحى بالرهبة أو الدهشة. لقد كتب ريتشارد كراشو Richard Crashaw قصائد حكمة باللغة اللاتينية تتسم بالتقوى والورع في بداية حياته، ربما كجزء من الممارسة التعليمية، لكن أفضل قصائد الحكمة التي ظهرت في القرن السابع عشر كانت الأعمال العقلانية للشاعر النيولاتيني جون أوين John Owen الذي كان له تأثير كبير في ألمانيا.

ويرى بيير لوران Pierre Laurens الذى استقى ملحمته من جراسيان Gracián أن المصادفة مهمة فى تكوين أنجح الأفكار وأكثرها إثارة للرهبة؛^(٧) أى أن الحدث اللافت للنظر وغير العادى كان يقدر بتميزه على العام، وكانت الصنعة أو *impresa* الشكل الآخر للشعار، التى تتكون من مجرد شعار قصير وصورة رمزية بسيطة مع تركيز على الصفات الخاصة أو الأفكار الفردية، تعد أعلى مرتبة وأنبل مكانة من الشعار *emblem* الذى يعنى بالتعبير عن الأفكار العامة.

ما الذى يجمع قصائد الحكمة المنقوشة مثل تلك التى نجدها فى المختارات اليونانية وقصائد الحكمة الحادة فى كتابات مارشال فى نوع أدبى واحد؟ تصدى جى أى لسينج G.E. Lessing لهذا التساؤل بطريقة شيقة فى مقاله *Zerstreute Anmerkungen über das Epigram*،^(٨) الذى يرى فيه أن النقش على نصب إنما صمم لإشباع فضول الرائي عن ذلك النصب، ويكون ذلك من خلال نقوش إخبارية، ويرى لسينج Lessing أن الشكل الأرقى لقصيدة الحكمة لا يرتبط بأى جسم مادى له وجود فى الواقع، لكن الجزء الأكبر لقصيدة الحكمة تلك تتم وظيفة غموضه بطريقة تثير الفضول فى الجزء الأخير من قصيدة الحكمة التى تفسر هذا الغموض.^(٩) ويرى لسينج Lessing دون غيره أن الجزء الثانى الأفضل من قصائد الحكمة كان أدباً واضحاً. وبالمثل كانت الشعارات الأولى تجمع أحياناً نوعين من قصائد الحكمة، كما هى الحال على سبيل المثال فى تلك التى كتبها لابييرير La Perrière فى *Morosophie* (١٥٥٣)؛ حيث يصنف البيتين الأولين من الرباعية الفرنسية الصورة، بينما يفسرها البيتان الأخيران ويذكران الدرس الأخلاقى. اتبع هذا النموذج شعراء الباروك Baroque الفرنسيون الأوائل أمثال: جيومدى سولوست دى بارتاس Guillaume de Salluste du Bartas بعد ذلك؛ كى يستخدم بشكل أكبر عندما استخدمه لسينج Lessing فى قصيدة الحكمة الأدبية المحصنة، التى لا تأخذ أى صورة خارجية أو نصب خارجى دعماً لها. لكن فى الرباعيات التى أدخلت على

Sepmaine التي كتبها بالطريقة التي يبين بها فاولر Fowler قصائد الحكمة (ص ١٩٧-١٩٨) أو العناصر الساخرة التي أدخلت على الأعمال في الأنواع الأدبية الأطول، يستقى الجزء الثاني مما يعد مجموعة شبيهة بالرباعيات درسًا أخلاقيًا من الصورة الواردة في البيتين الأولين، لكن لا توجد أية إشارة لرأى أو فكرة، فلم تكن الفطنة ضمن الأسلحة الموجودة في ترسانة دى بارتاس Du Bartas، كما لم توجد أية إشارة إلى أنه كان يرجو أن تكون هناك أية إشارة إلى أنه كان يرجو أن تكون كذلك، فتلك كانت صور شعاعية محضة.

موجز القول إن قصيدة الحكمة والشعار كانتا تتصلان اتصالاً جوهرياً أكثر مما كان ملحوظاً في المعتاد، ويمكن لأوجه التشابه بينهما أن تساعد على فهم هذين النوعين الأدبيين بشكل أفضل. وقصيدة الحكمة الألمانية في نهاية الأمر هي Sinngedicht، بينما الشعار يسمى في الغالب Sinnbild. وهاتان الكلمتان توحيان بالإتياء نفسه الذي ينتقل فيه تركيز التعبير عن المعنى من النص في قصيدة الحكمة إلى الصورة في الشعار. لكن مهما كان شكل التركيز فإن نقطة قصيدة الحكمة كانت تبقى دائماً مجسدة ومرتبطة بالأمور الدقيقة، مثلما بقى الشعار مرتبطاً بالصورة المادية أو الشيء المادى، حتى عندما كان يميل نحو العموميات الأكثر تجريداً. وكما ذكرنا لسينج Lessing فإن قصيدة الحكمة ثنائية في اهتمامها بصورة خاصة.^(١٠) ولا عجب في الثقافة الأوروبية في الوقت نفسه تقريباً، قرب نهاية القرن السابع عشر، عندما استطاع إدوارد فيليبس Edward Philips أن يسمى قصيدة الحكمة، تلك الصورة المصغرة للوضوح والفطنة التي ميزت السنوات الأولى للقرن السابع عشر والنهاية المزرية للشعر^(١١).

الهوامش

- 1- For an idea of the French understanding of the epigram in the middle of the sixteenth century, see Thomas Sebillet, *Art poétique françois*, ed. F. GaiCe, new edition by Francis Goyet (Paris: Nizet, 1988), pp. 102-14.
- 2- See Grace Frank and Dorothy Minor (ed.), *Proverbes en rime* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1937).
- 3- English translation from the University of Toronto Press edition of the emblems: *Andreas Alciatus. The Latin works. The emblems in translation*, ed. P. M. Daly, V. W. Callahan, and S. Cuttler, 2 vols. (Toronto: University of Toronto Press, 1985), p. 121.
- 4- Etienne Binet, *Essay des merveilles de nature* (Rouen: R. de Beaurais & J. Osmont, 1621).
- 5- Alastair Fowler, *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), pp. 195-202.
- 6- 'Epigrammata autem genera tot sunt, quot rerum.' J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*, 3rd edn (Lyons: P. Santandreas, 1586), p. 431.
- 7- *L'abeille dans l'ambre: célébration de l'épigramme* (Paris: Les Belles Lettres, 1989), pp. 356-61.
- 8- G. E. Lessing, *Werke*, 8 vols. (Munich: C. Hanser, 1970-9), vol. v (1973), pp. 420-529.
- 9- Compare R. K. Angress, *The early German epigram: a study in Baroque poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1971), p. 20.
- 10- Lessing, *Werke*, vol. v, pp. 421C.
- 11- Cited by Fowler, *Kinds of literature*, p. 217.

(٢٨)

الفكاهة والهجاء فى عصر النهضة

آن لىك بريسكوت

على الرغم من أن أوروبا فى عصر النهضة، مثلها مثل كل الثقافات، كانت لديها الفكاهة والهجاء، فإن أتباع المذهب الإنسانى فى عصر النهضة وغيرهم كان لديهم اهتمام خاص بالأفكار الكلاسيكية الخاصة بالأنواع الأدبية الكلاسيكية الضاحكة. وكان الاهتمام بهما نادرًا ما يعبر عنه بقدر كبير من الدقة حتى من قبل كبار النقاد. وعندما يذكر السير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney، على سبيل المثال، باختصار البحر الأيامبى Iambic أى (بحر المقطع القصير يتبعه مقطع كبير) الجاد والحذر الذى يشد العقل المنهك و"الساثير" Satyr أى (إله الغابات الأسطورى) الأرق الذى لا يغادر المرء حتى يجعله يضحك من حماقة ما أو عندما ينصح جواشيم دى بيللا Joachim du Bellay الفرنسيين أن يتخلوا عن الأشكال الوطنية غير الملائمة وأن يقلدوا أولئك الشعراء مثل هوارس فى modestement يتهم رذيلة العصر، فإن حدود نظرية الأنواع الأدبية فى عصر النهضة تكون واضحة.^(١) ولقد فكر أساتذة عصر النهضة وكُتّابه فى تاريخ الهجاء وطبيعة الفكاهة ووظيفتها، لكن بفضل الميل إلى تقييد ما هو أخلاقى وتعليمى بمجرد إيماءة أو اثنتين نجد أن التفكير فيها - حتى من قبل إسحق كاسوبون Isaac Casaubon العظيم - قد تخلف عن التعقيد الخيالى للممارسة الفعلية.^(٢) ويمكن تفسير بعض عدم الارتياح فى تعليقات عصر النهضة على الهجاء والفكاهة من خلال الحاجة - عند أتباع القدماء - لتطوير الأنواع

والأساليب الكلاسيكية لتقافة الدوقات والملوك، وليس الشيوخ والأباطرة، للوسائط الجديدة ووسائل الرقابة الحديثة، لدينا نحن على حب أعدائنا، وليس على احتقارهم ودفعهم إلى الانتحار مثلما فعل الكاتب الساخر القديم أرخيلوخس Archilochus عندما اخترع البحر الأيامي. وهكذا فأولئك الذين قلدوا الفكاهة حريصون على القول بأن الضحك يريح الجسد المتعب والروح المجهدة مثلما يقوم القلم المغموس في الحامض بدور مبضع الطبيب، وأن الحمقى والأنذال يحتاجون إلى تفرغ بلاغى جيد، وأن المرء قد يرد على من يحطون من قدره أو أن أولئك الذين يخشون الهزاء ربما يكونون متهمين بشيء ما.^(٢)

تشترك الجهود لإحياء الهزاء الكلاسيكى فى الاهتمام بالنهوض بالذات والأداء العام والافتتان بالصوت وطبقاته، وفسيولوجيا الضحك وسيكولوجيته. إن الغموض المتأصل فى النصوص المضحكة، التى تسير وفق النظرية الأرسطية التى ابتدأها كُتَّاب كبار مثل لوران جويير Laurent Joubert، تسبب خللاً عضوياً (وغالباً قلبياً): فنتشعر بالبهجة ولكن بالصدمة أيضاً من ملاحظة شيء غير متوقع أو حتى قبيح، فيبدون البهجة ليست هناك فكاهة، لكن البهجة وحدها لا تعنى الضحك. وبينما تتقبض قلوبنا وتتبسط بالأسى والفرح يتحرك غشاء القلب نحو الحجاب الحاجز، ونقول: (ها، ها، ها)^(٣) وهذا الأمر نافع للصحة. والحقيقة أن بعض دعايات عصر النهضة لها آثار فكاهية علاجية: ففى إحداها أن رجلاً يموت من انسداد فى أمعائه يصلى من أجل الخلاص، وعندما يذكر الأحمق أن الله لن يمنحه الخلاص بعد أن ضن عليه بمجرد ضرورة يضحك المريض حتى تزول سدة أمعائه ويشفى.^(٤)

وجد عصر النهضة فى الكُتَّاب الكلاسيكيين نموذجين أو نظريتين رئيسيتين، وإن كانا غير متوافقين، يتعلقان بالحديث الفكاهي، أحدهما يؤكد ما هو مذهب رقيق، والآخر ينظر إلى تقليد جاف عنيد، وكلاهما يتطلب الحدة والمرونة والمقدرة على التحولات السريعة التى ذكر أرسطو أنها تميز الفكاهة، لكن النموذج الأول يتصل أساساً بالمرح

المتع عقليًا، أو تهكم هوارس بينما النموذج الثانى يناسب الشكوى، كنقد جوفينال Juvenal اللاذع، أو الأشكال الأقل بهجة من التدمير السعيد. والنموذج الأول كما وصفته الأعمال الكلاسيكية الخاصة بالبلاغية والخطابة، يمكن أن يكسب ود الناس في المحاكم أو مجموعة المحلفين، أما الثانى فهو يدمر الرذيلة أو يعالجها بالتهكم اللاذع. ومهما كانت رغبة مؤلفى عصر النهضة فى خلط النغمات والأساليب، ومن ثم الخلط بين هذين النموذجين، فإن رجال البلاط الذين يحكون قصة جيدة للدوق أو توماس مور Thomas More، الذى يعبر عن فزعه الطفيف من اليوتوبيا الخاصة به يختلف اختلافًا بيّنًا عن تصوير أريتينو Aretino لمحادثات البغايا، وتصوير رابليه Rabelais لبانورج Panurge الذى يغرق غنم التاجر أو جون مارستون John Marston يهذى فى ثورة عارمة.

لا تلقى كتب الفكاهة التى ظهرت فى عصر النهضة اعترافًا فى أيامنا هذه كتقليد كلاسي، رغم أن كثيرًا منها مكتوب باللغة اللاتينية الحديثة الواضحة، وهى تمس موضوعات مفعمة بالفلسفة مثل التناقض المنطقى أو خداع الكلمات والمنظور، وحتى المجموعات الدارجة مثل مائة قصة مرحة Cento trenta nouvelle o facetie التى كتبها الكاتب الإنسانى لودفيكو كاربوني Lodovico Carbone (١٤٦٩-١٤٧١) و A hundred mery talys التى ألفها جون راستل John Rastell (١٥٣٢) زوج أخت توماس مور، والتى أخذت عدة نكات من المؤلفين اللاتين القدامى أو المحدثين مثل:

شيشرون Cicero أو حتى ماكروبيوس Macrobius أو ماكسيموس Valerius Maximus أو بوجيو بارسبوليني Poggio Bracciolini أو إيرازموس^(١). ولم يكن ثمة شك أوائل عصر النهضة فى أن جمع النكات (facetiae) وليس الحكايات الخرافية أو القصص الرمزية أو الأمثال exempla أو قصائد الحكمة أو الأقوال المأثورة أو القصص القصيرة، رغم تداخلها الشديد) كان جهدًا قام به أنصار المذهب الإنسانى، واستطاع الجامعون أن يذكروا، على سبيل المثال، سوابق شيشرون فى De oratore

(٨٧-٩٠) وكونتيليان Quintilian في *Institutio oratoria* (VI.٣) التى بها أقسام حول الفائدة السياسية أو القضائية للنكات. ويربط ماكروبيوس Macrobius فى مؤلفه *Saturnalia* الكلاسى بين النكات وبين الطعام الاحتفالى (قارن حديث إيرازموس *Convivium fabulosum*) ويملاً أولوس جيلوس Aulus Gellius مؤلفه *Attic nights* بالأفانصيص المضحكة كما أن شيشرون يشير إلى كتاب فكاهى وضعه جيه سيزار فوبسكس J. Caesar Vopiscus، ويصف كونتيليان مجموعة مفقودة من نكات شيشرون غير المحتشمة، وربما انتهى الأمر بكتب القصص الشعبى فى مطلع العصر الحديث أمثال كتاب Dobsons drie bobbes (١٦٠٧) المحبوب رغم أنه غير فكه، لكن الفكاهة بدأت كجزء من توجه بلاغى إلى الحديث الظريف ظرفاً كبيراً، والتى تنتمى إلى أمثلة أخرى من المحاكاة *imitatio* فى عصر النهضة، ويتضح هذا الاهتمام بشكل أكبر فى الكتب الموضوعية باللغة الدارجة عن الأداء الاجتماعى. وهكذا يكرس كاستليونى قسماً من مؤلفه *The courtier* (١٥٢٨) حول فن الفكاهة وتصنيفه ويكرس توماس ويلسون فى كتابه *Arte of rhetorique* (١٠٠٠) صفحات كثيرة (مثل كاستلونى المدين بالكثير لشيشرون لتخفيف الكآبة فى طبيعة الإنسان) عن طريق البهجة اللذيذة للقصص المسلية.^(٧)

إن القدرة البلاغية والسيكوسوماتية للفكاهات، التى تستطيع بسهولة أن تتحول من المديح المنتج إلى التهكم القاسى قد أدى إلى جعل بعض المسيحيين يدينون استخدامها. يقول ولمسون، ليس بدون استمتاع، إن العمة أو الخالة لأذعة اللسان *Nippyngye taunte* يمكن أن تخجل الإنسان الفاضل وتجعله فرحاً من خلال المزحة المفاجئة، والشخص رث الثياب الذى لا ينظر إليه.^(٨) لكن المزمور الأول يعنف أولئك الذين يجلسون فى مقاعد المزدرين، ويحظر القديس بولس الكلام الأحمق والهذر (*eutrapelia*)، وهى أشياء غير مقبولة، (Ephesians 4:5). ويزعم مترجمو الكتاب المقدس الصادر فى چينيف (١٥٦٠) أن الهذر يعنى ما هو غير محترم أو

ما قد يؤذى مشاعر جيرانك؛ إذ توجد أمثلة مختلفة في الأمفار المقدسة، وفي الحديث الحلو المقبول؛ ورغم كل هذا فإن الميل الساخر لكثير من الجدل الديني مع التأثير السياسى للنميمة الفكاهية قد أعطت مصداقية لأولئك الذين اعترضوا. وعندما أطلق ويليام تندال William Tyndale على توماس مور "كبير الساخرين" كان يقصد أن هنر مور العدائى قد جرده من أهليته كحجة فى المسيحية^(١) وحتى شكسبير الذى هنر كثيرا يبين فى مسرحيته Love's Love's labour's lost ومسرحية Much ado about nothing كيف ينكر الظرف المحبة أو يصد الحب، وبناء على ذلك فأولئك الذين يكتبون عن النكات أو يجمعونها كثيرا ما يدينون القذف والسوقية حتى عندما تهاجم ذا العقل الوقور لفضيلة اجتماعية. إن مقدمه كتاب النكات الذى وضعه بوجيو Poggio (١٤٧٠)، على سبيل المثال، تؤكد نوايا المؤلف الطيبة وتحذر من أنه لا يستطيع أن يرضى الشخص الغبى أو الجلف. ويذكرنا الدفاع بإصرار كوينتيليان Quintilian وآخرين على أن الشخص الفكاهة facetus هو شخص متمدين متعلم متحضر.

شهد عصر النهضة أيضا إحياء للهجاء الكلاسى غير الدرامى. ولم تنتظر كل الأعمال الهجائية أو الفكاهية إلى الإغريق أو الرومان بالطبع. ففكرة إيرازموس المسيحية الحمقاء، وصفافة اللاهوت الجدل المضاد للأسقفية، الذى كتبه مارتن ماربرليت Martin Marprelate، ولعب وليام بولدوين الصفيق للتعجبات الهامشية فى Beware the cat، ولعب توماس ناش Thomas Nash بأسطح الحروف وهجاء الضيعات مثلما فى Colin Clout، التى كتبها جون سكليتون John Skelton أو Steel glas التى كتبها جورج جاس كوانى George Gascoigne، والكلام الفارغ الذى يتحاشى الرقيب مثل رسائل coq à l'âne التى كتبها كلينمت ماروت، وحكايات الحيوان مثل Mother Hubberds tale التى كتبها سبنسر، والرسائل الهزلية التى تسخر من الاتجاه نحو الغموض والـ ars dictaminis فى The letters of obscure men التى كتبها

أولريش فون هوتن Ulrich von Hutten وآخرون تدين جميعها بالكثير لمساوئ العصور الوسطى أو المواد التي كتبت قبل ذلك بقليل والظروف الثقافية. وكثيراً ما أخذ المقلدون الآخرون أيضاً عن المحدثين مثلما سخر دي بيلاي Du Bellay من بترارك J'ay oublié l'art de Petrarquier. ، بينما تفترض اللغات المختلطة التي تخلط خلطاً محيراً بين اللغات القديمة والحديثة موت اللاتينية بالنسبة لعامة الناس وحياتها بعد ذلك بالنسبة للمتعلمين.

على الرغم من ذلك كانت بعض الأشكال تتطلب أن ينظر القارئ من فوق كاهل الكاتب إلى النماذج الكلاسيكية: الهجاء بالشعر المنظوم، وقصيدة الحكمة، وهجاء Menippean، والأنواع الشبيهة بالـ Menippean مثل حوارات Lucian مثل Débat de Folie et d'Amour أو الطباقات مثل Praise of folly، وغيرها من الممارسات من النوع الذي جمعه كاسبار في مؤلفه الضخم Amphitheatrum (١٦١٩).^(١٠)

وجد الهجاء الشعري نماذجه الرئيسية لدى هوارس وبيرسيوس Persius وجوفينال Juvenal رغم أن كثيرين اتفقوا على أن لوسيليوس Lucilius، الذي لم يبق من عمله إلا شذارات قد وضع أسس الهجاء الروماني (قصاد الحكمة اللاتينية والدارجة التي لا حصر لها في عصر النهضة كثيراً ما كانت تحاكي مارشال والمختارات اليونانية بقدر أقل). وكان الفكر النقدي حول النوع الأدبي يعوقه رغم ذلك خطأ قديم يتعلق بأصول الكلمات، فقد أرجع كثيرون كلمة Satyre إلى مسرحيات الـ Satyr في الدراما الإغريقية القديمة، ويخبرنا الفصل الثالث عشر من كتاب Arte of English poesie لمؤلفه جورج بوتتهام George Puttenham ، على سبيل المثال، كيف أن شعراء الهجاء الأول كانوا يختفون كآلهة الغابات الذين كانوا يسمونهم Satyres أو Silvanes ويطنون شعر التبكيت. ولعل بوتتهام أحب التصميمات المسرحية الخيالية لسيباستيانو سيرليو Sebastiano Serlio الذي يضع الكوميديا

والدراما في المدن، لكن الهجاء في أحد النجوع النائية في الغابات.^(١١) ولأن الـ Satyrs أجلاف مزعجون شيقون يشبهون الماعز وخواصمهم حتى أخصم أقدامهم يبدو من المعقول السماح للهجاء بالمزاح والابتسامات العريضة، ولا عجب أن تظهر أهم أعمال جورج وينر George Withers الصادرة عام ١٦٢٠ Satyr (جلاد الرذيلة) كمخلوق ألهب له ذيل وسوط وقضيب منتصب.^(١٢) وقد أثبت إسحق كازويون Isaac Casaubon في De satyrica graecorum poesi et romanorum satira أن satire من المحتمل أن يكون مردها إلى satura، التي تعني (محمشو تماماً) مثل lanx satura أو صحن مليء بأنواع الطعام المختلفة.^(١٣) ولقد استغرق النقاد والشعراء بعض الوقت لقبول هذا التصحيح غير المستحسن.

عرض كُتّاب الهجاء الرومان مجموعة مختلفة من الأساليب للتقليد: قال الأستاذ والناقد سكاليجر: جوفينا يحرق، وبيرسوس يويخ، وهوراس يبتسم.^(١٤) يبدأ شعر الهجاء الإنجليزي على الطريقة الرومانية بتطبيقات توماس وايت Thomas Wyatt الذكية لهوراس، لكن كُتّاب أواخر العصر الإليزابيثي، خاصة توماس لودج وجون مارستون John Marston Thomas Lodge وجوزيف هول Joseph Hall وإفرارد جلين Everard Guilpin وجون دون John Donne وجدوا حنق جوفينال Juvenal القدحى أو حدة بيرسيوس Persius الأخلاقية أكثر جاذبية؛ لذا فقد شحذوا بحورهم ونغماتهم لتتناسب تقصيلهم للإهانة الغاضبة والمصدر المتخيل للهجاء في عدم توفير غير مهذب،^(١٥) وحتى عندما يطوع فقرات في Sermones التي كتبها هوراس لهجائه الرابع فإن دون (Donne) يتجنب الإشارة إلى كياسة هوراس، ويرى جوزيف هول في Virgideia v.iii أن الهجاء يجب أن يكون مثل السهم الذي يرفس الريشة الحادة في كل اتجاه.^(١٦)

لا شك أن أحد أسباب إظهار المزاج الحاد هو السياق الاجتماعي لكُتّاب الهجاء، وعلى عكس رجل البلاط وايت Wyatt الذي انتقد هنري الثامن بشجاعة كتب

كثير من كُتّاب الهجاء الإليزابيثي واليعقوبيين كشباب متمدين غير متمسك بالقيم والأخلاق، ولا يزال هامشيًا من الناحية المهنية والاجتماعية، ويخوض تجربة أدبية يرضى بها العقلاء أو الأقوياء. ويمكن للشخصيات التي استخدمها كُتّاب الهجاء الإنجليز أن يبدو كمرضى ينتزهون بأبيات تتحدث عن المستوى الأخلاقي السامي، إلا أنها تبدو مستثبطة غضبًا، مهووسة بالجنس، تكره الأجانب، وتكره النساء، مذعورة من الكاثوليك والطهرين وتحترقهم، شواذ جنسيًا، ينتمون إلى البلاط، ومدمرون. ومن غير المحتمل أن يكون المؤلفون أنفسهم قد جنوا من الغضب، وكان مقرّرًا أن يكون هول Hall أسقفًا ودون Donne عميدًا لكلية سانت بول. يجب أن يكون هناك شيء أبعد من الشخصية أو فهم أصول الكلمات لابتزاز أسباب عدم الترابط والمبالغات ربما كان جمعًا بين الاختيال الشبابي والأزمة الاقتصادية التي حدثت أواخر التسعينيات من القرن السادس عشر وانفشاع الوهم أواخر القرن، ورد الفعل المضاد للاتجاه البتراركي Petrarchan - anti أو السينسري anti - Spenserian^(١٧).

إن الهجاء الإليزابيثي في أفضل صوره (لدى دون) يستكشف بطريقة غير واضحة العقلية غير المستقرة خلف مزاعمه لعلاج علل المجتمع. فهو يسبر ببعض العصبية طبيعة اللغة، والشناعات اللفظية التي يرتكبها الخارجون على المجتمع، وسلطة الحكومة في تكميم أفواه من يعوى. ذلك الهجاء يعطى معنى العمل على هامش ما هو مقبول أخلاقيًا واجتماعيًا وسياسيًا. وقد صدر إعلان يأمر بحرق كتابات هجائية كتبها مارستون Marston وجويلين وهول Hall وآخرون، ومنع طبع المزيد منها.^(١٨) وخلال العهد الملكي التالي، وعلى الرغم من عناوين مثل Abuses stript and whipt التي كتبها ويذر (١٦١٣) ضعف شعر الهجاء على الطريقة الجوفينالية أو الفارسية Persian، ولم يهجر النثر، خاصة ذلك النثر المسمى Varronian أو Menippean. كما اتفق قلة من النقاد على أن هذا الصنف من الهجاء

قد ابتدعه مانيبوس Menippus شاعر القرن الثالث قبل الميلاد الساخر، الذى يظهر كثيرًا في حوارات لوشيان، وتم إحيائه في العصور الرومانية على يد فارو. وتذكر مقدمة Satyre Ménippée، التى كتبها بيير بيتو Pierre Pithou (١٥٩٤) نسبًا قديمًا، فهي ليست جديدة أو غير مألوفة، فلأكثر من ألف وستمئة عام ظل فارو Varro، الذى أسماه كوينتيليان والقديس أغسطين، الأبرع بين الرومان، ظل كتب هجاء من هذا النوع أيضًا. وقد ربط مكروبيوس Macrobius اسم مينيوس Menippus به؛ لأن الفيلسوف قد كتب مثله أمامه كتابة مليئة بالهذر والأفكار المرحية والكلمات الطيبة؛ لجعل الناس يضحكون وليكتشف الأشرار في زمانه، وقد كتب قصائد متشابهة للوشيان وبترونيوس وأبوليوسو في زماننا الرجل الطيب رابليه، الذى تفوق على جميع الرجال الآخرين في مناقضة الآخرين والأفكار الجميلة. يشكو بيتو أن رابليه لديه قدر كبير من الكلمات المألحة والمرّة التى لا تناسب سوى الحانات، ولكن فى الحقيقة أن أحد أسباب شهرة الهجاء الـ Menippean فى عصر النهضة هو الفرصة التى قدمها لذلك الاسترخاء، لما سمي الإنشاء السهل ومبادئه التنظيمية المتساهلة وقدرته على الاستعراض والاستطراد... وتاريخه فى التصوير السهل واتساع الاحتمالات لتمثيل الشخصيات.^(١٩)

إن الهجاء على طريقة مانيوس هو نوع من السخرية العريضة أو غالبًا ما قد يعد هذا سر جاذبيته. ولا نتحدث Lenten stuffe التى كتبها توماس ناش (١٥٩٩) عن أى شيء سوى قدرة توماس ناش على وضع المزيد من الكلمات على الطبيعة، وهو يريد مناقشة حول السمك فى كرنفال كلامى. كذلك فإن Metamorphosis of Ajax التى كتبها السير جون هارينجتون تؤجل وصفها الموعود للحمام حتى قرب نهاية النص، وهو تأجيل بليغ مثير، وتخبر بأن هذه هى أفضل نكتة داعرة فى النص، وهذا الهجاء الذى يكون فى الغالب لطيفًا يمكن رغم هذا أن يكون حادًا مثل Satyricon، التى كتبها بترونيوس والتى تسخر من المجتمع الرومانى أو

Apocolocyntosis التي كتبها سنكا والتي تصور تحول الإمبراطور إلى يقطينة بعد وفاته. إن Apologie pour Héródote التي كتبها إستين Estienne على النهج الـ Menippean معادية للكاتوليكية بشكل جاد، وقد أثارت تلك الكتيبات حرباً بين مارتن ماربرليت ومناوئييه، مما يعد جدلاً لاهوتياً على النهج Menippean.

بعد عصر النهضة فتحت رقصات الهجاء الرثة لهول ومارستون ودون الطريق أمام الثنائيات المنضبطة لدرابدين ويوب. وكان للهجاء المبنى مستقبل زاهر مع كُتّاب مثل: سوينت وستيرن، وكثيراً ما أساء نقاد عصر النهضة فهم تاريخ الهجاء كما أخطأ كُتّاب عصر النهضة أيضاً فهم طبيعة ما قلده؛ فبين أيديهم كانت الأساليب والأنواع كثيراً ما تختلط فلا يعرف مكانها ولا هويتها. وقد أعطت هذه الصعوبة في التمييز فكاهاة عصر النهضة الحرية والحيوية والقدرة المستمرة على الإزعاج والتسلية.

الهوامش

- 1- *The defence of poetry*, in *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten (Oxford: Oxford University Press, 1973), p. 95; Joachim du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoise* [1549], ed. H. Chamard (Paris: Didier, 1948), pp. 118-19.
- 2- For Causabon, too, the 'soul' of satire is 'the persecution of vice and exhortation to virtue, to the achieving of which ends it uses humor and jesting like a weapon'. P. E. Medine (trans.), 'Isaac Casaubon's *Prolegomena* [1605] to the *Satires* of Persius', *English literary Renaissance* 6 (1976), p. 288.
- 3- Robert C. Elliott's *Power of satire: magic, ritual, and art* (Princeton: Princeton University Press, 1960) thinks this discomfort arises from satire's source in cursing and magic. This and other studies not cited here are listed in Marjorie Donker and George Muldrow, *Dictionary of literary-rhetorical conventions of the English Renaissance* (Westport, CT: Greenwood Press, 1982); Angela J. Wheeler, *English verse satire from Donne to Dryden: imitation of classical models* (Heidelberg: Carl Winter, 1992); and Dustin GriAn, *Satire: a critical reintroduction* (Lexington: University Press of Kentucky, 1994), who examines the role of provocation, enquiry, play, and pleasure in classical and early modern satire.
- 4- Marvin T. Herrick, *Comic theory in the sixteenth century* (Urbana: University of Illinois Press, 1964), ch. 3; and Laurent Joubert, *Traité du ris* (1579), edited and translated as *on laughter* by Gregory de Rocher (University, AL: Alabama University Press, 1990). Sidney, however, while admitting that delight and laughter 'may go well together', says delight 'hath a joy in it' but laughter 'hath only a scornful tickling' (*Defence*, p. 115).

- 5- See Thomas Nash, 'Philopoli:cs', *Miscellanea, or a fourefold way to a happie life* (London: J. Dawson, 1639), sig. nn3r. Joubert (pp. 127-8) describes patients cured by monkeys' japes.
- 6- Barbara Bowen, 'Renaissance collections of *facetiae*, 1344-1490: a new listing', *Renaissance quarterly* 39 (1986), 1-15; 'Renaissance collections of *facetiae*, 1499-1528', *Renaissance quarterly* 39 (1986), 263-75. P. M. Zall, *A hundred merry tales* and *A nest of ninnies* (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1963, 1970), reprints a number of English jestbooks.
- 7- Ed. Thomas Derrick (New York and London: Garland, 1982), p. 274. The margins of a 1510 manual for cardinals by Paolo Cortesi note the rhetorical categories of the jokes he includes; see Barbara Bowen (ed.), *One hundred Renaissance jokes* (Birmingham, AL: Summa, 1988), p. 49.
- 8- Wilson, *Arte of rhetoric*, p. 275.
- 9- More called Tyndale himself the mocker; for the exchange, see Thomas More, *The answer to a poisoned book*, ed. S. Foley and C. H. Miller (New Haven: Yale University Press, 1985), p. 8 and note.
- 10- Lucian is revived also in satirical voyages like those in Rabelais or Joseph Hall's *Mundus alter et idem* (1605) and in such visions of the underworld as Caelius Curio's *Pasquillus ecstaticus* (translated in ?1566 as *Pasquine in a traunce*), John Donne's *Ignatius his conclave*, or lampoons printed during Britain's civil war. Makers of paradox often claim to follow Erasmus in reviving an ancient genre exemplified by Ovid's *Nux* or the pseudo- Virgilian *Culex*.
- 11- Marie-Madeleine Martinet, 'Espace satyrique et distance satirique', in *La satire au temps n de la Renaissance*, ed. M. T. Jones-Davies (Paris: Touzot, 1986), pp. 223-31. Puttenham's views were widespread and may be found in, for instance, William Webbe's *A discourse of English poetrie* (1586) in G. Gregory Smith (ed.) *Elizabethan critical essays*, 2 vols. (1904; reprint Oxford and New York: Oxford University Press, 1971), vol. i, and in John Harington's preface to his

- translation of Ariosto's *Orlando furioso* (1591), edited by R. McNulty (Oxford: Clarendon Press, 1972).
- 12- George Wither, *The workes* (London: J. Beale for T. Walkley, 1620).
- 13- Isaac Casaubon, *De satyrica Graecorum poesi, & Romanorum satira* (Paris: A. & H. Drouart, 1605), Bk. ii, ch. 4.
- 14- *Poetices libri septem* (1561), iv.98: 'Juvenalis ardet, instat apertè, jugulat. Persius insultat. Horatius irridet'. A. Buck (ed.), Stuttgart: F. Frommann-Holzboog, 1964.
- 15- Donne's fourth satire, for example, has a deliberately bumpy start: 'Well; I may now receive and die; My sinne / Indeed is great, but I have beene in / A Purgatorie, such as fear'd hell is / A recreation, and scant map of this'.
- 16- Joseph Hall, *Virgideniae* (London: T. Creede for R. Dexter, 1597-9), sig. f3v.
- 17- Some satirists boast of shunning love poetry, like Everard Guilpin rejecting 'whimpring Sonnets, puling Elegies' for 'Tearmes of quick Camphire & Salt-peeter phrases' (*Skialetheia* (1958; facs. reprint London: Oxford University Press, 1931), sigs. b8r, c3r), or John Marston (*The scourge of villainie*; (1599; facs. reprint Edinburgh: Edinburgh University Press, 1966) sig. e6v) refusing to 'lisp' out 'melting poesie' aimed at 'some female soule'. Marston rightly says his lines suited 'the swaggering humor of these times'
- ('Certain satyres', sig. clv).
- 18- The proclamation is reprinted in Joseph Hall, *Poems*, ed. A. Davenport (Liverpool: Liverpool University Press, 1949), pp. 293-4.
- 19- I quote the English translation by T. W. W[ilcox?]: *A pleasant satyre or poesie: wherein is discoursed the Catholicon of Spayne* (London: by widow Orwin for T. Man, 1595), sig. bb1. The definitive edition of the *Satyre Ménippée* is that of 1594 (facs. reprint Geneva: Slatkine, 1971). For the French original of passages quoted here, see the edition by Ch. Marcilly (Paris: Garnier, ?1882) pp. 330-1. Eugene Kirk, *Menippean satire: an annotated catalogue of texts and criticism* (New York and London: Garland Press, 1980), p. xiii.

Scott Blanchard, *Scholars' bedlam: Menippean satire in the Renaissance* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1995) adds the pleasure taken by the learned in erudite mockery of scholarly pretension.

نظريات القصص النثرى

ترجمة: جمال الجزيري

(٢٩)

نظريات القصص النثرى في إنجلترا (١٥٥٨ - ١٧٠٠)

بول سالزمان

تواجهنا مشكلة منهجية كبيرة يجب علينا أن نتوقف عندها قبل أن نبدأ في كتابة أى تاريخ "لأفكار النقدية الخاصة بالقصص النثرى *prose fiction* فى إنجلترا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر؛ ففى تلك الفترة لم يتفق الكتاب على أن أعمال مثل أركاديا Arcadia (١٥٩٠) لفيليب سدننى Philip Sidney أو الرحالة النعس Unfortunate Traveller (١٥٩٤) لتوماس ناش Thomas Nashe أو العالم الملتهب Blazing World (١٦٦٦) لمارجريت كافندش Margaret Cavendish أو المجهول Incognita (١٦٩٢) لوليم كونجريف William Congreve تنتمى للجنس الأدبى نفسه *genre*. لذلك عندما نتناول قضايا مثل المناقشات حول الأسلوب الملائم للقصص النثرى أو المجادلات حول تصوير الشخصيات *characterization* فى القصة الخيالية *romance*، يجدر بنا أن نتذكر أن هذه القضايا لم تتفرع إطلاقاً لتشمل أى تصور لمفهوم الجنس الأدبى، الذى ظهر فى القرن العشرين استجابة للاهتمام الحديث بالرواية *novel*.

تلقى التصورات عن الرواية وأصولها غمامة معتمة على اعتبارات كل من طبيعة القصص النثرى فى الفترة السابقة على القرن الثامن عشر، والأفكار النظرية المستمدة من الفترة السابقة التى يمكن أن تكون سبقت إلى حد ما أعمال ديفو Defoe

وريتشاردسون Richardson وفيلدنج Fielding. ولقد أحياناً قدر لا بأس به من الكتابات النظرية الحديثة فكرة الكتاب القيم صعود الرواية^(١) Rise of the novel للناقد أيان وات Ian Watt، وسلط الأضواء من جديد على هذه الفكرة. وغيّرت أعمال لينارد ديفز Lennard Davis ومايكل ماكيون Michael McKeon وج. بول هانتر J. Paul Hunter وروبرت ماير Robert Mayer أفكارنا عن المراحل الأولى لنشأة الرواية، إلا أن كل هؤلاء الكتاب ينظرون للوراء إلى الفترة السابقة؛ حتى يفهموا بوضوح أكثر النموذج التطوري الذي اقترحه وات، الأمر الذي يضفي شكلاً من الحتمية الغائبة teleological determinism التي تقوّت علينا أية فرصة في النظر إلى القصص على ما قبل القرن الثامن عشر على ضوء اهتماماتها الخاصة.^(٢) ونجد المشكلة نفسها بالضبط في عمل أ. ج. تيجي A. J. Tye عن باكورة القصص النثرية، على الرغم من تركيزه الشديد على أعمال القصص الفعلية في القرنين السادس عشر والسابع عشر.^(٣) وفي تناوولي لـ "القصص النثرية في الفترة ١٥٥٨-١٧٠٠، حاولت جاهداً أن ألم بالقضايا المطروحة في الفترة نفسها، فحددت بقدر ما أستطيع أي أجناس أدبية تؤدي إلى ظهور اهتمامات نقدية معينة، إلا أن التأويل الاستكشافي heuristic construction للقصص النثرية كفئة category لا يمكننا، إلى حد ما، من الابتعاد كثيراً عن النموذج التطوري الذي كونه التقييم الحديث لشكل الرواية the novel form.

يتجلى ذلك بوجه خاص فيما يتعلق بالقصص الإليزابيثي Elizabethan fiction؛ حيث إننا نجد كل النقد الفعلي في موضعين فقط: في تصديرات prefaces الأعمال المفردة، وفي كتاب دفاع عن الشعر An Apology for Poetry للسير فيليب سدني Sir Philip Sidney. وقبل ظهور كتاب سدني هذا، نجد أمتع مناقشة للقصص النثرية وأشاره تتعلق بالقصة القصيرة short story، كما ترجمت واقتبست من الكتاب الأوروبيين (بوكاسيو Boccaccio وباندلو Bandello وبلفورست Belleforest ومارجريت دي نافار Marguerite de Navarre) على يد وليم بينتر William Painter

في كتابه قصر البهجة The palace of pleasure (١٥٦٦)، وجفرى فنتون Geoffrey Fenton في كتابه أطروحات تراجيدية Tragical discourses (١٥٦٧) وجورج بيتي George Pettie في كتابه القصر الصغير من اختيار بيتي of Pettie his pleasure Petite palace (١٥٦٧) - ولم يقتبس بيتي القصص التي كتبها الكتاب الأوروبيون بل القصص الكلاسية. ينظر بينتر إلى ما يسميه "تواريخ" histories على أنها ذات مغزى أخلاقي ويقول إنها تهدف إلى "تقديم نماذج جيدة، أفضلها يحتذى به وأساؤها يتم تجنبه"، كما أنها تقدم أيضا بصفتها تسلية جذابة: فهي "مرسومة بألوان زاهية".^(٤) أما جفرى فنتون فيهتم أكثر بإبراز المغزى الأخلاقي لمثل هذه القصص: "كما تبينت أنا في كتابة هذه الأمور التراجيدية خطأ حياتي نفسها، أتمنى كذلك أن يفهم باقي شباب بلادنا من غفوة حماقاتهم الفظيعة بعد أن يقرأوا عملي".^(٥) ويمكننا أن نرى اهتمام هذين الكاتبين بإبراز قدرة هذا القصص على التأثير الأخلاقي على ضوء نقد روجر أشام Roger Ascham في المدرس The scholemaster (١٥٧٠)، لـ "الكتب الطافحة بالحمق، التي ترجمت مؤخرًا من الإيطالية إلى الإنجليزية وتباع في كل محل بلندن، وتروج لها عناوين صادقة سرعان ما تقصد الأخلاق الشريفة"^(٦). ربما كان أشام يقصد بينتر عندما أبدى ملاحظته الشهيرة بأن "لن تحدث عشر قصص مثل موت آرثر"^(٧) مجتمعة فسادًا يساوي عشر الفساد الذي يحدثه كتاب من تلك الكتب التي

(*) موت آرثر Morte D'Arthur كتاب للسير توماس مالوري Sir Thomas Malory طبعه توماس كاكستون (١٤٢٢-١٤٩١) عام ١٤٨٥، وهو من أسس أول مطبعة إنجليزية ١٤٧٦-١٤٧٧. وكان مالوري قد كتب ثمانى حكايات منفصلة عن الملك آرثر وقربانه، إلا أن كاكستون سمج هذه الحكايات في حكاية واحدة طويلة ونشرها. وعاش مالوري حياة عنيقة، دخل فيها السجن عدة مرات، وهناك من يقولون إنه كتب بعض حكاياته في السجن. وتسجل الحكايات أعمال الفرسان الأسطوريين للمائدة المستديرة وگرامياتهم وخياناتهم ويحثهم عن الكأس الذي استخدمه السيد المسيح في العشاء الأخير. ومن الجدير بالذكر أن مالوري صار واحدًا من أهم مصادر الحكايات الأسطورية الأثرية، وأثر بأسلوبه الجليل الواضح البسيط في العديد من الكتاب بعده وتم اكتشاف مخطوط من كتاب مالوري يرجع للقرن الخامس عشر في مكتبة كلية ونشستر.

ألفت في إيطاليا وترجمت في إنجلترا^(٧). بينما أثار النقد الأخلاقي، الذي لم يكن نادراً في ذلك الوقت، همم بعض الكتاب للدفاع عن الجوانب الأخلاقية في مثل هذه القصص، ويجب أن ننظر إليه كذلك على ضوء اعتراف بينتر بقوة هذه القصص، قوة ربما تفوق أي هدف تعليمي، حتى في الملاحظات التي أبدأها بينتر في الإهداء: "فى هذه التواريخ المصورة بألوان زاهية، نجد الأشكال القبيحة للعجرفة والغرور، والأشكال المشوهة للفسوق والاعتصاب، والجوانب القاسية من الفساد، وانتهاك النظام والخيانة وسوء الطالع، والإطاحة بالحكام والأشخاص الآخرين. ويمتزج كل ذلك بأطروحات تثير البهجة وكلام تطرب له النفس، وتمارين رياضية تتطوى على حيل مخادعة، وهجاء لاذع، كل ذلك حتى ينعش عقل سيادتك"^(٨). بخلاف بينتر وفتنوتن، يبدو بيتى أقل اهتماماً بالنزعة التعليمية didacticism، ويكتب بلهجة احتقار sprezzatura مهذب، تسخر في الغالب من النبوة الوعظية المملة لأسلافه: "لا أجسر أن أقارن هذا العمل بـ قصور البهجة السابقة على، لأن المقارنات مقيتة، ولأنها تشمل تواريخ ترجمت عن مؤلفين وقورين وكتاب متقنين: و[على] هذا يشمل أطروحات أنتجتها قريحة شاب يافع، وصاغها بأسلوب ارتجالي"^(٩).

العلاقة بين الغرض التعليمي المقصود وأحياء بيتى بأن هدف قصصه يتمثل ببساطة في "أن يمتعك" علاقة تناولتها كل أشكال النقد طوال تلك الفترة من تاريخ الأدب literary history، لكن بالنسبة للقصص النثرية تبرز هذه العلاقة في أوضح صورها عند فيليب سدنى من الناحية النظرية في دفاع عن الشعر ومن الناحية التطبيقية في أركاديا؛ ففي دفاع عن الشعر، لم يأل سدنى جهداً في إدماج القصص النثرية في تعريفه للشعر: "هناك العديد من أبرع الشعراء الذين لم يكتبوا نظماً على الإطلاق". ثم يستشهد بزینوفون Xenophon [٤٣٠ - ٣٥٥ ق.م.] و"هليودورس

=Winchester College في عام ١٩٣٣، وطبع في مطبعة جامعة أكسفورد، وبين هذا المخطوط مدى تلاعب كاكستون في حكايات مالورى (المترجم).

Heliodorus فى اختراعه الممتع لتلك الصورة الغرامية فى تياجيزز وكارقليبا Theagenes and Chariclea؛ ولكنهما يكتبان نثراً؛ وأقول ذلك لكى أتلل على أن القافية rhyming والنظم versing لا يجعلان الكاتب شاعراً" (ص ٨١).^(١٠) فالبنسبة لسيدنى، "التعليم الممتع" يعزز الشعر، "ذلك الاختراع للصور البارعة للفضائل والرزائل ونحوهما" (ص ٨١). ويستند وصف سدننى لمزايا الشعر التى يتفوق بها على التاريخ والفلسفة إلى فكرة أن الشعر، من خلال تقديم "صورة ناطقة" (ص ٨٦)، سيهز وجدان القارئ؛ فالشاعر "لا يدلنا على الطريق فحسب، بل يقدم لنا منظراً شديداً البهجة من الطريق لدرجة أنه يغرى أى إنسان بدخوله" (ص ٩٢). وفى عبارة تشير مرة أخرى إلى قوة القصص النثرى، يؤكد سدننى ببراعة سطوة الحكاية على السامعين: "عندما تحكى حكاية، سيجبون إليك بالتاكيد، فالحكاية تجذب الأطفال وتجعلهم يتخلون عن اللعب، وتجعل المسمنين يتركون دفء المدفأة ويجيبون إليك لسمعوك" (ص ٩٢). فالحكايات المفعمة بالحياة فى القصص النثرى تحرك أولئك الذين لم تحرك فيهم تعاليم الفلسفة ساكناً وتقودهم نحو طريق الفضيلة. وهذا التأكيد للإمكانات التعليمية للقصص النثرى جعل سدننى يمتدح القصة الخيالية الفروسية chivalric romance فى حسد: "فى الواقع، عرفت أناستاً عندما قرأوا قصصنا نثرياً حتى مثل أماديس دى جول^(١١) Amadis de Gaule (التي يعلم الله أنها تفقر إلى الكثير من جوانب الشعر الخالص) وجدوا أنفسهم مندفعين إلى اللطف والكرم وخاصة الشجاعة" (ص ٩٢).

يمكننا أن نعتبر العديد من الملاحظات التى أبداها سدننى فى كتابه دفاع عن الشعر المرتبطة بالقصص النثرى تبريراً لممارسته الإبداعية فى أركاديا، خاصة

(١٠) رواية عن الفروسية الإسبانية كتبها مونتالفو Montalvo فى عام ١٥٠٨ وربما استمدّها من نص برتغالى فى القرن الثالث عشر وبطل هذه الرواية هى أماديس ويلقب الفارس الأسود، ويضرب به مثل العاشق المخلص المحترم، ومثل الفارس المتجول (المترجم) .

اهتمامه بالكتّاب الذين "مزجوا بين الأشياء البطولية heroical والأشياء الرعوية" pastoral (ص ٤٩). ولكن يجدر بنا أن نشير هنا إلى أن أركاديا لا تتبع دوماً تلك القواعد التعليمية للقصص: و نكتفى هنا بذكر مثال واحد، قلما يكون أبطل سدنى نماذج للفضيلة الخالصة إلا أن الكتّاب الذين اقتفوا خط سدنى فى الاهتمام بمغزى القصص النثرى مالوا إلى مزج القواعد المنصوص عليها فى دفاع عن الشعر بالنموذج التمثلى فى أركاديا. وهكذا كتب فرانسيس ميرز Francis Meres فى كنز الحكمة Palladis Tamia (١٥٩٨): "مثل زينوفون.. وهليودورس... كتب السير فيليب سدنى قصيدته الخالدة أركاديا كونتيسة بمبروك The Countess of Pembroke's Arcadia نثرًا، ومع ذلك فهو أبرع شعرائنا"^(١١). فى كتاب النافلة الثاقبة Pierces supererogation (١٥٩٣)، يمدح جيرال هارفى Gabriel Harvey أركاديا بطريقة تستدعى مجموعات القصص السابقة عليها، التى أزاحها عمل سدنى وحل محلها: هل تحتاج إلى قصر البهجة مكتوبة أم إلى ساحة الشرف Court of Honour مطبوعة؟ اقرأ أركاديا كونتيسة بمبروك، فهي أسطورة باهرة زاخرة بالحوادث الممتعة والأطروحات المفيدة^(١٢). قلد الكتّاب أركاديا واقتبسوها لما يربو عن قرن من الزمن وما يمكن أن نطلق عليها نظرية القصص الأركادى Arcadian fiction عبروا عنها فى المقدمات والأطروحات بعبارات مختصرة وأقية فى الغالب عن أسلوب سدنى أو بملاحظات تعكس مثاليات كتاب دفاع عن الشعر ونراها مطبقة بالضرورة فى أركاديا. على سبيل المثال، كتب السير وليام ألكسندر Sir William Alexander فقرة

(*) الرعوى صفة تطلق على نوع من الشعر الذى يخلق جوًا ريفيًا قد يكون حقيقيًا أو مختلفًا، وفيه يتبادل الرعاة أشعارًا تتناول شتى الموضوعات. ورائد هذا النوع من الشعر هو ثيوكرتيوس Theocritus (٣١٥-٢٥٠ ق.م)، الذى مزج شعره بين واقعية الملاحظة وأوهام الخيال، وكان يعيش فى الإسكندرية ويصف فى شعره ذكرياته فى اليونان. وأصبح هذا الشعر الرعوى مصطلعًا تمامًا عندما انتقل إلى الحضارة الرومانية على يد فرجيل (٧٠ - ٢٦ ق.م)، حيث تحول إلى وصف لأحلام سكان المدن بسكينة الريف وجماله (المترجم).

واصلة ترأب الصدع بين النسخة القديمة والنسخ المنقحة من أركاديا ويمتدح كذلك مثال سدنى فى أطروحته النقدية Anacrisis (١٦٣٤) قائلا إن أركاديا "أبرع عمل... كتب فى أية لغة... حيث يقدم العديد من أنماط الكمال شديدة التهذيب لكلا الجنسين"^(١٣).

مثل المغزى التعليمى المستمد من دفاع عن الشعر والذى يعزى إلى أركاديا، تتناول الكثير من التعليقات على سدنى والقصص النثرى بوجه عام فى تلك الفترة قضايا الأسلوب. ويمكننا أن نرجع ذلك، فى أحد جوانبه، إلى تأثير جون ليلى John Lyly وقصته الخيالية يوفوس: تحليل الفطنة Euphuism: The anatomy of wit (١٥٧٥) على الأسلوب النثرى بوجه عام. وكان للأسلوب اليوفوى^(١٤) Euphuism معجبه ومنقده خلال فترة ذروة تأثيره التى استمرت حوالى عقد من الزمان وسنضرب مثالا لكل من الفريقين، مدح وليم ويب William Webbe ليلى فى عمله أطروحة فى الشعر الإنجليزى A discourse of English poetrie (١٥٨٦) قائلا: "لأنه خطأ خطوة أبعد مما خطاها سابقوه أو معاصروه عندما بدأ يكتب الأطروحة البارعة التفكه فى قصته يوفوس". وفى عام ١٦٠٢، انتقد توماس كامبيون Thomas Campion فى كتابه ملاحظات على فن الشعر الإنجليزى Observations in the art of English poesie of English poesie of the followers of the English poets in the art of English poesie of the followers of the English poets فى لغتنا الإنجليزى، الذى كان يعنى الكثير منذ عهد قريب لكنه الآن طرد خارج فناء كنيسة القديس بولس^(١٥). والاهتمام بالقصص النثرى كنموذج مثالى للأسلوب النثرى واضح أيضا بالنسبة لأركاديا التى امتدح الكثيرون أسلوبها، وكانت مصب اهتمام كتابين مهمين فى البلاغة: البلاغة الأركادية Arcadian rhetoric (١٥٨٨) لأبراهام فرونس Abraham Fraunce

(*) نسبة إلى عنوان قصة يوفوس Euphuus لجون ليلى المذكورة أعلاه، ويتميز الأسلوب اليوفوى بالانكفاء على الألوان المختلفة للبدع كثيرا لدرجة أن الفكرة يمكن أن تغيب عن القارئ فى زخم المحسنات البديعية التى تكاد تنقل عفوية النص (المترجم).

وتوجيهات في الكلام والأسلوب Directions for speech and style (حوالي ١٦٠٠) لجون هوسكنز John Hoskins وهو سكنز على وجه الخصوص يقتبس الغالبية العظمى من أمثله العديدة على أنواع المجاز البلاغي rhetorical tropes من أركاديا، الأمر الذي يجعلها كتيبا فعليا في الأسلوب. تدل قضية الأسلوب الملائم ومناقشات المغزى التعليمي للقصص على أهمية أعمال مثل يوفوس وأركاديا كنماذج للخطاب والأسلوب الملائمين. وأثارت بعض الأعمال الحديثة عن القصص الإليزابيثي قضية مهمة ألا وهي الجمهور المستهدف لهذا القصص.

ربما تتبع هذه القضية من عدة إشارات في المقدمات وفي القصص نفسها إلى القارنات. وقامت كارولين لوكاس Caroline Lucas بتأويل تلك الإشارات على أنها مؤشر زيادة نوعية في الجمهور النسائي بوجه عام في تلك الفترة وكذلك اهتمام مماثل من قبل كتاب القصص بجذب هذا الجمهور^(١٥). لهذا السبب وجه ليلي مقدمة يوفوس وإنجلترا Euphues and his England (١٥٨٠)، وهي تكملة قصته يوفوس، إلى "سيدات وشرقيات إنجلترا"، ثم يقول في هذه المقدمة إن "يوفوس موضوعة في اللعبة التي تحفظ فيها السيدة نفائسها، ثم تفتحها لتقرأها كما لو كانت عالما منكبيا على دراسته"^(١٦)، وكتبت لورنا هتسون Lorna Hutson تفسيرًا أكثر تعقيدا، وفي رأي أكثر إقناعا،^(١٧) لهذه الظاهرة؛ فترى هتسون القصص التي تناولناها هنا حتى الآن متورطة في أزمة طبيعة الصداقة بين الرجال بعد ظهور المذهب الإنساني humanism في إنجلترا ولا تهتم هتسون بمخاطبة النساء في أعمال مثل يوفوس بقدر اهتمامها ببيان "أهمية النساء كموضوع ثقة لدى الرجال" (ص ٧). وترى هتسون في قصص الستينيات والسبعينيات من القرن السادس عشر تعبيرًا شكليًا ومضمونيًا عن التخصيص textualization الشامل لعلامات الشرف الذكوري، علامات الثقة والمصداقية بين الرجال (ص ٨٨)، وهكذا على الرغم من وجود بعض الجمهور النسائي لهذا القصص فإن "اهتمامه بالأقوال المطولة التي

تتغزل في النساء وليس بالأوصاف المطولة للمنازلات بين الرجال، ربما لا تتعلق بالبهجة المتوقعة للقارئات بل تحويل القدرة الذكورية من القوة إلى الإقناع" (ص ٩٨).

تزايد عدد النساء المشاركات في إنتاج القصص النثرى في القرن السابع عشر، وسأتناول بعض آرائهن في طبيعة هذا القصص فيما بعد. أما في القرن السادس عشر فلم تكن إلا مارجريت تايلر Margaret Tyler التي ترجمت جزءاً من القصة الخيالية الفروسية مرآة مآثر الأمراء والفروسية Mirror of princely deeds and knighthood (١٥٧٨) لديجو أورثونز دي كالاهورا Diego Ortúñez de Calahorra. وفي المقدمة انتى نالت مؤخرًا قدرًا كبيرًا من اهتمام الباحثين المهتمين بمتبع كتابات النساء في بداية العصر الحديث، تقر تايلر بأن القصة يمكن أن تكون "أكثر ذكورية مما يلائم بنات جنسى" (ص ٩١)،^(١٨) لكنها تؤكد أن المآثر الفروسية يمكن أن يرويه النساء والرجال على السواء: "يمكن أن تتولد عنكم أنتم أيها الرجال المقاتلون بطبيعتكم، وكذلك عندنا نحن النساء اللاتي نخصنا فائدة "انتصاراتكم" مثلما تخصكم بالضبط" (ص ٢٠). ثم تحدد تايلر صراحة أنه "سيان أن تكتب امرأة قصة وأن يوجه الرجل قصته إلى امرأة" (ص ٣٢). بالطبع لا تسرى هذه الحجة على كتابة القصص فقط، فكل ما نقوله تايلر عن النوع الأدبي الذي تترجمه هو أن هذا النوع يقدم "سوء عاقبة الضغينة والجبن وحسن عاقبة الأمانة والشجاعة"، إلا أن غرضه الأساسي "أن.. يزجي الوقت وليس أن يسبب ضرر المعرفة المحزنة" (ص ٣٢).

في القرن السابع عشر حدث أكبر تغير في نظريات القصص النثرى من خلال مناقشة المغزى السياسي لشكل الرومانس romance form. قدم فوك جريفيل Fulke Greville صديق سدنّي تأويلا لـ أركاديا باعتبارها مثالاً نموذجياً للأخلاق السياسية، ورأى في القصة إظهاراً لأخطار عدم الالتزام بمبادئ الحكم الصحيح: "عندما يخمد الأمراء المستبدون العمل الشعبي الذي يعد مفخرة جلال الملك، حتى

يداعبوا خيالاتهم" (ص ١٠)^(١١). ورأى جريفيل في أبطال سدنى "أمراء مخنثين" وزعم أن سدنى كان يقصد "أن يحول مبادئ الفلسفة العقيمة إلى صور خصبة للحياة" (ص ١٠). فبالنسبة لجرايفيل تعتبر قصة سدنى ذات توجه تعليمى صارم (ومن الواضح أن ذلك يتناسب مع رؤية الحياة عند جريفيل): "أعرف أنه كان يهدف إلى رسم صور دقيقة لكل موقف عقلى لدرجة أن أى إنسان تجبره ضغوط هذه الحياة على المرور بمضايق أو مناطق حسن الطالع أو سوء الطالع، يمكن أن يرى (كما فى مرآة) كيف يعتصم بالهدوء والرزانة أمام تقلبات الحياة التى تثبى بهم، ويصمد أمام ابتسامات الحظ غير المعقولة" (ص ١١).

تعد أرجنيس Argenis لجون باركلي John Barclay من أكبر المؤثرات فى إعادة التوجه الصريح للرومانس romance فى الاتجاه السياسى. ونشرت لأول مرة فى باريس فى عام ١٦٢١، وهى مكتوبة باللغة اللاتينية وسرعان ما تلتفها ثلاثة مترجمين إنجليز من بينهم بن جونسون Ben Jonson وقاموا بترجمتها؛ لكن للأسف ضاعت هذه الترجمة فى الحريق المشين الذى شب فى نوفمبر من عام ١٦٢٣، وأرجنيس قصة رمزية allegory سياسية تستخدم شكل الرومانس فى الاستكشاف (المتخفى) لمجموعة من الأحداث السياسية والتاريخية.

ويقدم باركلي نظرية فى هذا الشكل من القصص من خلال صوت الأنا الثانية alter ego من أرجنيس وهو صوت الكاتب نيقو بومبوس Nicopompus، وعندما تتجادل بعض الشخصيات حول دور الكاتب فى الدعاية السياسية يرسم نيقو بومبوس الخطوط العريضة لنظرية فى الجنس القصصى fictional genre تجيز التعليق السياسى المفصل والنقد الاجتماعى منتكراً فى شكل الرومانس وهو "سوف يجمع قصة رمزية أخلاقية fable مهيبة تتخذ شكل كتابة التاريخ" يمكن ربطها، مثل أرجنيس نفسها، بالواقع فى أية فترة أخيرة أو راهنة فى الدولة^(٢٠) وذلك وصف لـ أرجنيس

نفسها وتعقيد لجنس الرومانس الذى سيقدم فحصاً جاداً ومفصلاً للتاريخ باعتباره خلفية لـ "الفترة [الراهنة] للدولة".

فى إنجلترا استجابت مجموعة من قصص الرومانس الموالية للنظام القائم فى الدولة لهذا التصور لهدف القصص فى أثناء الحرب الأهلية، ونظر السير برسى هيريت Sir Percy Herbert لهذا التصور فى مقدمة الأميرة كلوريا Princess Cloria (١٦٦١). ورومانس هيريت تحتذى بنموذج أرجنيسى. وتكرر المقدمة العديد من آراء باركلييه فى فعالية هذا الجنس الأدبى، وأيا كان الشخص الذى كتب المقدمة فإنه لفت الانتباه للحرب الأهلية كحدث له ما يمكن أن نطلق عليه أصداء أدبية literary repercussions باعتبارها طريقة يجب أن توجد (على الأقل بواسطة الموالين لنظام الحكم) ويمكنها أن تشمل كل الأحداث الطارئة للتغير التاريخى فى إطار يضمن تحقيق ناتج بطولى: "قاساس الرومانس رائع، بل الأفضل، حيث لا توجد طريقة أفضل منه للتعبير عن تعدد الأحداث الغريبة للأزمان؛ فالرومانس تتجاوز كل معتقد وتقوم أى شىء آخر فى القيام بذلك" (ص ٢١٢)^(٢١). كما أن المقدمة تبرز الحقيقة القائلة بأن مثل هذا العمل سيضفى قدرًا من الصدق التاريخى على الرغم من المزج الضرورى لـ "عدة أنواع من الاختراع والخيالات" (ص ٤١٢).

وكما أوضح نيجل سميث Nigel Smith، "كان أفراد كلا الطرفين فى النزاع السياسى ينظرون إلى الرومانس على أنها شكل سياسى" وذلك فى أثناء الحرب الأهلية^(٢٢) ولا يعنى ذلك أن الرومانس كان ينظر إليها من وجهة سياسية فقط فى تلك الفترة؛ فالتمثيل الكبير الآخر للرومانس تم على يد أتباع الرومانس البطولية الفرنسية French heroic romance فى إنجلترا فى الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن السابع عشر. فتوفر القارئ الإنجليزى على قصص الرومانس نفسها وكذلك على المادة النقدية المتقنة عن شكل الرومانس. على سبيل المثال فى رومانس مثل

كليلي Clélie لمادلين دى سكيديرى Madeleine de Scudéry، تتأقش الشخصيات طبيعة التقاليد الكامنة خلف فكرة محاكاة الواقع vraisemblance، واستخدام التاريخ^(٢٣). وهذه الفكرة معروضة عرضاً متقناً فى مقدمة إبراهيم Ibrahim (ترجمت عام ١٦٥٣) وفيما بعد ترجم وصف بيير دانييل إويه Pierre-Daniel Huet للشكل بسرعة، الأمر الذى يدل على أن الاهتمام بالرومانس البطولية كان لا يزال موجوداً حتى السبعينيات من القرن السابع عشر. ومن الجدير بالذكر أن أويه يؤكد الجانب على اللاسياسى من الرومانس البطولية: "قصص الرومانس.. تعشق موضوعها الرئيسى، ولا تتعرض للحروب والسياسة إلا عرضاً".^(٢٤)

ويمكننا أن نرى ذلك فى السلسلة الجذابة من التعليقات التى علقت بها دوروثى أوزبورن Dorothy Osborne على قصص الرومانس الفرنسية فى خطاباتها إلى وليم تمبل William Temple؛ فترشح له قصص الرومانس التى تفضلها لكى يقرأها وتلقى ضوءاً خاصاً على تصوير الشخصيات (البورتريهات) التى شكلت جزءاً من هذا الجنس الأدبى: "أرسلت لك جزءاً من قورش Cyrus (أى أرتامين، أو كيروس العظيم Artamène; ou le Grand Cyrus لسكيديرى) الأسبوع الماضى ستجد فيه شخصية تدعى دوراليز Doralize.. والقصة فى مجملها رائعة إلا أن الطابع الفكاهى أجمل ما فيها".^(٢٥)

يتشعب الاهتمام برسم الشخصيات characterization فى القصص إلى خيوط عديدة فى تعليقات القرن السابع عشر، خاصة فيما يتعلق بالاهتمام بالشخصية كشكل فى حد ذاتها. ويتناول جون هوسكنز هذه القضية بالنسبة لـ أركاديا لسدنى، زاعماً إثبات تأثير ثيوفراستوس Theophrastus على رسم الشخصيات عند سدنى، وملاحظاً طبيعة مجموعة كبيرة من الشخصيات فى رومانس سدنى.^(٢٦)

ولكن كدليل على شدة الاهتمام بالإمكانات السياسية لشكل الرومانس نجد أن المثال الأساسى للرومانس الإنجليزى المكتوبة على غرار الجنس البطولى الفرنسى وهى بارثينيسا Parthenissa (١٦٥١-١٦٥٦/١٦٦٩) لروجر بويل Roger Boyle تهتم اهتماماً كبيراً بالتباعد السياسى لهذا الشكل الأدبى. ويشرح بويل فى مقدمة الجزء الأول كيف أنه عندما كان فى فرنسا أدرك أن معرفة الرومانس البطولية ضرورية، وأن هذا الجنس الأدبى حوِّله إلى "صديق للقراءة" (ص ٧).^(١٧) وينصب اهتمام بويل على الوصف التفصيلى للمصادر التاريخية المستخدمة فى الرومانس وعلى إثبات قيمة صدقها: "فيها قدر كبير من الحقيقة؛ فهى مثل المعدن الخام الذى سيجد فيه عامل التكرير نفاية ومعادن حقيقية. وفى الواقع لا يختلف المؤرخون حولها على الكيف بل على الكم، على الأقل فيما يتعلق بأسباب أحداث الحروب وقصصها، وأحياناً يختلفون حتى حول الأحداث نفسها (ص ١٠).

بعد عصر إعادة الملكية Restoration، كان هناك ولع بترجمة شكل فرنسى آخر وتقليده فى إنجلترا، وهو القصة القصيرة nouvelle ومرة أخرى نجد التعليقات على هذا الشكل آلية إلى حد ما ومتناثرة فى مقدمات المجموعات القصصية، وهناك تواصل لا بأس به فى الاهتمام بقضية محاكاة الواقع verisimilitude فى القصص، على الرغم من أن هذا الاهتمام يتخذ عدة مظاهر. وأفرا بن Aphra Behn تصدر كل قصصها فعلياً بعبارات تؤكد مصداقيتها. ومن الأمثلة الجيدة على ذلك عبارة بن فى إهداء عملها للعبوب الجميلة The fair jilt (١٦٨٨) لهنرى بين Henry Pain بأن عملها: ليس به إلا هذه الميزة أحبها لك، ألا وهى الحقيقة: الحقيقة التى تعجب بها كثيراً، لكنها حقيقة تمتعك بالعديد من الحوادث التى تسلى وتهز القلوب لدرجة أنها تحتاج إلى راع لها ومؤكد لصدقها فى هذا العالم اللامعقول. إلا أنه يمكن أن يتخيل البعض أن الشعر (موهبتى) امتلك زمامى لدرجة أننى عندما أكتب، أخلق ما أكتبه. لذلك أود الآن أن يفهم الناس أن ما أكتبه حقيقة وواقع، وأبلغ ذلك لأجيالنا

القادمة".^(٢٨) وتبدأ رواية أوروونوكو Oroonoko (١٦٨٨) بداية مماثلة: "لا أنظأهر، وأنا أقدم لكم تاريخ ذلك العبد الملكى، بأن أمتع القارئ بمغامرات بطل مزعوم.. وعندما أحكى الحقيقة، لا أزينها بأية حوادث إلا الحوادث التى وقعت جدياً".^(٢٩) فى هذه المقدمات، هناك اعتقاد عام بأن الالتزام بـ"الحقيقة" التاريخية دليل على جدية الجنس الأدبى الذى يمكن للناس أن يكذبوا ما يقدم فيه.

ومارجريت كفنشد Margaret Cavendish استثناء شيق لهذا العرف، تقدم لقصتها العالم الملتهب (١٦٦٦) ذات الطابع الطوباوى utopian بدفاع عن الخيال فيها: "القصص ناتجة عن خيال الإنسان، تتشكل فى عقله كما يتراءى له، بدون أدنى اعتبار لما إذا كان الشيء الذى يتخيله موجوداً بالفعل خارج عقله أم لا".^(٣٠) وعلى الرغم من أن كفنشد تؤكد أن عملها القصصى (الملحق ببحث فلسفى مسبب) سيؤدى فقط "إلى إمتاع القارئ بأشياء متنوعة" بما فى ذلك بالطبع خلق "عالم من عندى" فإنها تؤكد كذلك على أن الخيال الذى يبعث الحياة فى تلك الأعمال ذات الطابع الترويحى يجب أن نربطه بإطار أكثر جدية: "كى لا يجنح خيالى كثيراً اخترت قصة تناسب الموضوع الذى تناولته فى الأجزاء السابقة".^(٣١) وفى مقدمة ذات جاذبية خاصة صدرت به كفنشد مجموعة قصصها النثرية والشعرية التى تتخذ عنوان صور الطبيعة التى رسمها قلم الخيال للحياة Natures Pictures drawn by fancies pencil to the life (١٦٥٦) تدين كفنشد شكل الرومانس بحدته وتتحاشى التوجه الغرامى للرومانس، إلا أنها فى الوقت نفسه تردد الدفاع الأخلاقى عن الرومانس كشكل سيربى الفضيلة: "يعبر عملى عن الفضيلة والنعم الإلهية.. أتمنى أن يطفئ عملى العواطف الغرامية لا أن يشعلها".^(٣٢) وفى هذه المقدمة نشعر بمدى القدرة المتواصلة لشكل الرومانس على غلبة القارئ، الأمر الذى يؤدى بكفنشد إلى طرح أفكار فكاهية عن مقاومة القارئ، لذلك تقدم كفنشد حكايات تقاوم نشر الرومانس "للعواطف

الغرامية" الخطيرة. ومن هنا يدل التأكيد على الهدف الأخلاقي (أو مجموعة من الأهداف) على تخوف من أن يقاوم القراء الرومانس خاصة القارئات منهن.

وبالفعل في نهاية الفترة التي نتناولها هنا قدم ولیم كونجريف ملخصاً موجزاً فكاهياً تماماً لمجمل الجدل حول الشكل الملائم للقصص النثرية في مقدمة المجهول Incognita (١٦٩٢)؛ فيعرض كونجريف نبأياً مغرضاً بدهاء بين الرومانس والرواية، الأمر الذي يردد إلى حد ما تحفظات كفنشد على الأثر الفاحش الذي تحدثه الرومانس:

قصص الرومانس تكتب عادة عن العشق الأبدى والشجاعة التي تعجز الأبطال والبطلات والملوك والملكات والطبقة العليا من البشر.. إلخ؛ حيث تقوم اللغة السامية والأحداث الإعجازية والأعمال المستحيلة بإعلاء القارئ وإدهاشه ببهجة هوجاء تتركه كسولا على الأرض كلما أراد أن ينهض، وتدفعه للتفكير في مدى ما تكبده من عناء حتى يحصل على هذه المتعة والاستخفاف طرباً والهم والغم أمام تلك الفقرات التي قرأها؛ أي قضاء هؤلاء الفرسان على مصائب فتياتهم، وما إلى ذلك، عندما يقتنع تماماً أن كل ذلك مجرد تلفيق (ص ٤٦٤). (٣٢)

عندما ينتقل كونجريف إلى تعريف الرواية، يزعم أنها ذات نصيب أوفر من محاكاة الواقع، لكن على ضوء وصفه لاستجابة القارئ للرومانس تقوم محاكاة الواقع بخدمة ابتعاد القارئ عن القصة ironic distance وليس الاندماج involvement أو التوحد identification: "الروايات ذات طبيعة أكثر ألفة، فهي تقترب منا، وتقدم لنا حبكة مجسدة أمامنا، وتمتعنا بالحوادث والأحداث الغريبة، لكنها ليست أحداثاً غير ممكنة أو غير مسبوقة تماماً؛ أي ليست بعيدة تماماً عن مجال تصديقنا، وبالتالي تجعل البهجة أقرب لنا. إن قصص الرومانس أكثر إدهاشاً أما الرواية فأكثر إمتاعاً" (ص ٤٧٤).

أخيرًا، يقارن كونجريف الرواية بالمرسح: "هناك قدر من التساوى فى التنااسب بينهما والتنااسب بين الملهاة والمأساة" (ص ٤٧٤)، ويعتبر ذلك مؤشرًا دالًا على طريقة سردية تحاكي الشكل المسرحى: "بما أن كل الأعراف تقسح المكان للمسرح بلا شك، وبما أنه ليس هناك احتمال لمنح تلك الحياة التى تجسد الفعل الحى النابض لكتابة قصة، فإننى اخترت نوعًا آخر من الجمال، وهو أن أحاكي الكتابة المسرحية - أى تصميم الحكمة وسبكها وأثرها - ولم أجد شيئًا من ذلك فى الرواية من قبل" (ص ٤٧٤).

وهكذا يقدم كونجريف "وحدة التدبير" ليضاهى وحدة الحدث فى المسرحية، ورواية الحكمة الناجمة عن ذلك ليست مبتكرة تمامًا كما يزعم كونجريف، فما هي إلا التباين بين الرواية والرومانس الذى أبرزه فى المقدمة على نحو حاد، وظل ملمحًا فى نظريات القصص طوال القرن التالى، ونجد له صدى فى كتاب تطور الرومانس Progress of romance لكلارا ريف Clara Reeve (١٧٨٥).

الهوامش

- 1-Ian Watt «The rise of the novel: studies in Defoe «Richardson «and Fielding (Berkeley: University of California Press «1957)
- 2- See Lennard J. Davis «Factual fictions (New York: Columbia University Press «1983); Michael McKeon «The origins of the English novel 1600 - 1740 (Baltimore: The Johns Hopkins University Press «1987); J. Paul Hunter «Before novels: the cultural contexts of eighteenth-century English fiction (New York: Norton «1990); Robert Mayer «History and the early English novel (Cambridge: Cambridge University Press «1997).
- 3- See especially A. J. Tiejc «"The expressed aim of the long prose fiction from 1579 to 1640" «Journal of English and Germanic Philology II(1912) «402-32.
- 4- William Painter «The palace of pleasure «ed. J. Jacobs «3 vols. (London «David Nutt «1890) «vol. I «p. 5.
- 5- Geoffrey Fenton [Transtation of Matteo Bandello] «Certain tragicall discourses «ed. R. L. Douglas «2 vols (London: David Nutt «1898) «vol. II «p.313.
- 6- In Elizabethan critical essays «ed. G.G. Smith (London «Oxford University Press «1959) vol. I «p.2.
- 7- Ibid «p.4.
- 8- Painter «The palace of pleasure «vol. I. p.5.
- 9- George Pettie «A petite palace of Pettie his pleasure «ed. H. Hartman (New York: Oxford University Press «1938) «p.4.
- 10- Page references are to Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney. ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten (Oxford: Clarendon Press «1973).
- 11- Elizabethan Critical Essays «ed. Smith «vol «11 «pp.315- 16.
- 12- Ibid «p.282.
- 13- Critical essays of the seventeenth century «3 vols. ed. J. E. Spingarn (Bloomington: Indiana University Press 1963) «vol. I «p.187.

- 14- Elizabethan critical essays «ed. Smith «vol. I «p.25; vol. II «p.330.
- 15- Carolines Lucas «Writing for women: the example of woman As reader in Elizabethan romance (Miggon Keynes: Open University Press.(1989).
- 16- The complete works of John Lyly «ed. R. W. Bond «3 vols. (Oxford: Clarendon Press «1902) «vol. «II «p.9
- 17- Lorna Hutson «The usurer's daughter: male friendship and fictions of women in sixteenth-century England (London: Routledge «1994); further references in parentheses.
- 18- References are to Women writers in Renaissance England «ed. R. Martin (London: Longman «1997).
- 19- References are to The prose works of Fulke Greville «Lord Brooke «ed. J. Gouwts (Oxford: Clarendon Press «1986).
- 20- John Barclay «Barclay his Argenis «trans. K. Long (London: Seile «(1625) «p.109.
- 21- References are to An anthology of seventeenth-century fiction «ed. P. Salzman (Oxford: World's Classics «1991).
- 22- Nigel Smith «Literature and revolution in England 1640 -1660 (New Haven and London: Yale University Press «1994) «p. 236.
- 23- See Clelia «trans. G. Havers «5 vols. (London: for H. Moseley and T. Dring «1655-61) «IV «2 «p. 201.
- 24- Pierre-Danial Huet «A treatise of romances and their originals (London: R. Battersby «for S. Heyrick «1672) «p.6.
- 25- Dorothy Osborne «Letters to Sir William Temple «ed. K. Parker (London: Penguin «1987) «pp.145-6.
- 26- John Hoskins «Directions for speech and style «ed. H. H. Hudson (Princeton: Princeton University Press «1935) «p. 41.
- 27- References are to Roger Boyle «Parthenissa (London: no. pub. «1651).
- 28- Aphra Ben «Oroonoko and other works «ed. P. Salzman (Oxford: World's Classics «1994) «p.74.

29- Ibid. ,p.6.

30- An anthology of seventeenth-century Fiction ,ed. Salzman ,p.252.

31- Ibid.

32- Margaret Cavendish «Natures pictures drawn by fancies pencil to the life
(London: for J. Martin and J. Allestrye ,1656) ,pp.13-14.

33- References are to An anthology of seventeenth-century fiction ,ed. Salzman.

(٣٠)

نظريات القصص النثرى في فرنسا في القرن السادس عشر

جلين ب. نورتون

عندما أكملت مارجريت دي نافار Marguerite de Navarre القدر الأكبر من حكايات الليالي السبع Heptaméron (١٥٤٥-١٥٤٠)، أصبح القصص النثرى الفرنسي في عصر النهضة منتجاً أدبياً منفتحاً، وتم التعبير عن سيولة الشكل نفسه - أى مقاومته للتعريف أو الاختزال في نسق بنائي - تعبيراً جيداً في المسميات العديدة التي أطلقت على القصص النثرى الأصغر حجماً، والتي قدمت بها للقارئ الفرنسي: مقتطفاً devis، أخباراً مروية récit، حكاية conte، قصة histoire وقصة قصيرة nouvelle. ولا يمكن التمييز بين هذه المصطلحات إلى حد كبير، رغم المحاولات التي يقوم بها النقاد المحدثون لتحديد فروق تصنيفية بينها، وهي تستخدم على نحو قابل للتبادل فيما بينها للدلالة على شكل أدبي ذي بنية ومضمون وأسلوب يضررون بجذورهم ليس في الثقافة الأدبية المحلية في فرنسا في العصور الوسطى فحسب (الفابليو fabliau البذيئة التي تخلو من أى مغزى أخلاقي إلى حد كبير والشاهد القصصى exemplum ذي الطابع التعليمي الإرشادي) بل وكذلك في الشكل الجمالي الأكثر إنقائاً، وهو القصص النثرى والإيطالي، خاصة حكايات الليالي العشر Decameron لبوكاشيو Boccaccio حيث يبدو أن الأثر الفني يهيمش دوماً، إن لم يكن يزيل أية سياسة إنسانية ذات جدية أخلاقية أو معنى سام sovrasenso. ومن

الجدير بالذكر هنا أنه بخلاف إيطاليا وتجريبها في بداية عصر النهضة (خاصة في حكايات الليالي العشر) في تنسيق الإيقاع النظمي *metrical cadence* [cursus] في النثر الفني، لا يوجد دليل على أن كُتّاب القصص النثرية الفرنسيين في القرنين الخامس عشر والسادس عشر كانوا قادرين على رأب الصدع بين فن الشعر *poetics* والنثر الفني *dictamen prosaicum*. تم استبعاد نظريات القصص النثرية وأنواع التمييزات التقنية التي يمكن أن نتوقعها في السياقات النقدية المتصلة بالموضوع استبعادًا كبيرًا، كما سنرى، من الفنون الشعرية لكُتّاب مثل سبيلييه *Sebillet* ودي بلييه *Du Bellay* ويلييه دي مان *Peletier du Mans* ورونسار *Ronsard*.

عندما انتهى لوران دي برمييرفييه *Laurent de Premierfait* من أول ترجمة فرنسية لـ حكايات الليالي العشر أو الديكمرون (١٤١١-١٤١٤)، وطُبعت لأول مرة في عام ١٤٨٥)، كانت ترجمته السابقة (١٤٠٠) لكتاب عن الأقدار *De casibus* لبوكاشيو، وهو مبحث لاتيني سامي الأخلاق ويتناول أقدار النبلاء (وأطلق عليه ألدو سكاجليونى *Aldo Scaglione* اسم الديكامرون الضد *Anti-Decamecon* بسبب صفاته التي تنسم بالنزعة الأخلاقية اللاهروبية)^(١) - نقول كانت هذه الترجمة قد أثبتت للجمهور الفرنسي المصادقية الأخلاقية لأعمال بوكاشيو اللاتينية الأكثر نضجًا، وهي على وجه التحديد عن الأقدار، وعن النساء الواضحات *De claris mulieribus* وعلم أنساب الآلهة *Genealogia deorum gentilium*. وفي سلسلة من المقالات الأصيلة (1907-1909) أثبت هنري هوفيت *Henri Hauvette* أن القراءات الفرنسية لـ حكايات الليالي العشر تشكلت إلى حد كبير من خلال الجاذبية الأخلاقية الأكثر شيوعًا، التي يشتمل عليها العمل اللاتيني لذلك الكاتب ذي النزعة الإنسانية^(٢) - *humanist* - وهي جانبية يؤكدتها اعتناق بوكاشيو للمغزى الأخلاقي الأسمى للقصص الذي عبر عنه بطريقة بارعة في أنساب الآلهة: "القصص شكل من أشكال الأطروحة التي تتخفى تحت قناع الخيال لتوضح أو تثبت فكرة ما. وعندما يتم إزالة الجانب السطحي منها

يتضح معنى المؤلف؛ لذلك إذا تم كشف المعنى تحت ستار القصص، لن يكون فن الإنشاء هراء باطلاً^(٣). يتمثل الإسهام الأساسي للوران دي برمييريه، في التقييم النقدي للقصص النثرية الفرنسية في عصر النهضة، في الطريقة التي طوع بها المصدر الإيطالي الأكثر مصداقية - حكايات الليالي العشر - ليتواءم مع البنية الأخلاقية الكونية؛ حيث يصير السرد تكةناً بالوضع فيما بعد الكفر بالأديان. وهكذا خلقت التطورات في القصص النثرية الفرنسية الأقصر طولاً من بداية منتصف القرن الخامس عشر حتى منتصف القرن السادس عشر سياقاً نقدياً يقل اهتمامه دوماً بالاستراتيجية الهروبية للإطار البوكاشي، ويزيد اهتمامه دوماً بقضايا الصدق القصصى ومصداقيته في سياق تجربة الحياة اليومية وارتباطه بمفهوم محاكاة الواقع الذي كان وليداً في ذلك الوقت. وتم تدوين هذه الاتجاهات بواسطة المؤلف المجهول لأول مجموعة من القصص القصيرة الفرنسية وعنوانها مائة قصة قصيرة جديدة Cent nouvelles nouvelles (كُتبت حوالي ١٤٦٢، ونشرت لأول مرة من خلال فيرار Vérard في عام ١٤٨٦)، وكذلك من خلال فيليب دي فينييل الميئسى Philippe de Vigneulle of Metz في مجموعته القصصية التي تتخذ العنوان نفسه مائة قصة قصيرة جديدة Cent nouvelles nouvelles (كُتبت حوالي عام ١٥١٥ ولم تنشر حتى عام ١٩٧٢).

في أثناء الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السادس عشر، أدت هذه المحاولات الفرنسية المبكرة لتعريف القصص النثرية الأقصر طولاً من خلال نواوهم مع تصنيف القارئ للتجربة الراهنة وتعبيرها عن أحداث يمكن تصديقها [أخبار nouvelles] - أدت هذه المحاولات إلى تفتيت بينات، وبالتالي أنواع، المادة القصصية والأسلوب القصصى اللذين يتودد من خلالهما رواة القصص ومصنفيها إلى جمهور القراء المتخيل. وفي ذلك الوقت أصبح النثر القصصى، على حد قول جابريل بيروز Gabriel Pérouse، صهارة magma مستعدة لأي نوع من أنواع تبديل الشكل^(٤). فلم تكن هناك قوالب أدبية قادرة على احتواء الصهارة النوعية generic

magma [الخاصة بالنوع الأدبي]؛ لأن كل منتج أدبي في ذلك الوقت كان مؤسساً على شكله المستحدث الخاص وعلى خصوصيات الجمهور. تلك القضايا الخاصة بالجدّة والمصادقية القصصية والصدق التاريخي والسرد البطولي المتضمنة في الجدية الصورية للمقدمتين اللتين كتبهما فرانسوا رابليه François Rabelais - بانتجرويل Pantagruel (١٥٣٢) وجارجانتوا Gargantua (١٥٣٤) - هذه القضايا مطروحة أيضاً في مجموعة من السياقات النقدية الأخرى، التي تشمل أعمالاً قصصية قصيرة وطويلة على السواء. ومن الأعمال القصصية القصيرة التي تستحق الإشادة: الدرة النفيسة في القصص القصيرة الجديدة Grand parangon des nouvelles nouvelles (١٥٣٦) لنيقولا دي تروا Nicolas de Troyes؛ المقتطفات الفكاهية لمائة قصة قصيرة جديدة Les fascetieux devitz des cent nouvelles nouvelles (١٥٤٩) للاموت رولان La Motte Roulant؛ أطروحات رفيعة إجلالاً وإعلاء للغرام والسيدات Discours des champs faëz à l'honneur et exaltation de l'amour et des dames (١٥٥٣) لكلود دي تيمون Claude de Taillemont؛ تروحات جديدة ومقتطفات بهيجة Nouvelles récréations et joyeux devis (١٥٥٨) لبونافنتير دي بيريه Bonaventure des Périer؛ دفاع عن هيرودوت Apologie pour Hérodot (١٥٦٦) لهنري إستييه Henri Estienne.

أما بالنسبة للقصص النثري الطويل، حدثت عدة أحداث أدبية في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السادس عشر أدت إلى بدء تقييم الرواية roman، وعلى الرغم من أن الرواية تم استبعادها كلية من الفنون الشعرية الرسمية فإنها مستتلة قوة الدفع النقدي إلى القرن السابع عشر. وكانت هذه الأحداث مهمة حيث إنها امتدت إلى القضايا التي كانت مطروحة في التقييمات السابقة لأعمال بوكاشيو، فهذه الأحداث كيفت هذه القضايا للمواقف الأكثر دفاعاً التي فرضتها التحديات المتباهية للزعة الإنسانية الفرنسية على المدافعين عن القصص الروائي novelistic fiction. وينشر

أولى الروايات الفرنسية جيهان الباريسى^(١) Jehan de Paris (١٥٣٣) وقصص غرامية Comptes amoureux (حوالى ١٥٣٠-١٥٣٥) المستلهمة من حكايات الليالى العشر للكاتبة جان فلور Jeanne Flore، نجد أن المكونات النمطية لرواية الرحلات -journey novel التى وصفها جاك بلتييه دى مان Jacques Peletier de Mans فيما بعد فى فن الشعر poétique (Art ١٥٥٥) بأنها تجميع لـ "مغامرات فروسية وغراميات ورحلات وأعمال سحرية ومبارزات ونحوها"^(٢) - اكتسبت فى هذه الأعمال الأكثر تماسكاً قيمة وجودية تتبع من رحلة ذات تطور أخلاقى. وبينما تنقل القصة القصيرة الحياة من خلال أحداث طريفة مميزة discrete تتبع من أطلال الذكرى حديثة العهد، نجد أن الرواية تميل إلى الإحاطة بكل جوانب حياة عضوية تعكس نمطاً من الحركة الرمزية المحملة بالمعاني أكثر مما تفعله القصة القصيرة برويتها الجزئية للماضى القريب.

لعب هذا التماسك الوجودى دوراً أكبر من أى عامل آخر فى إعادة تشكيل التأويل الفرنسى فى عصر النهضة لـ حكايات الليالى العشر لبوكاشيو. وهذه المساواة بين الخرافة والحياة أشعلها الإحياء الأفلاطونى الجديد جزئياً واستدعت تقليداً طويلاً من المناظر الطبيعية المجردة، وجدليتها التى تتمثل فى البرارى والحدائق الملحقة بالقصور والحركة الجواله التى صارت ثوابت فى الرومانس الرقيقة. وهذا الاهتمام بالمبعوث فى مثل رمزية الرحلات travel symbolism هذه وتشابكها الفريد فى عصر النهضة بقضية القدر وتقلباته - هذا الاهتمام سجله جيل كوروزيه Gilles Corrozet فى التمهيد الذى كتبه بعنوان Aux Viateurs et Pelerins de ce monde لترجمته لـ الصورة لسبييس الطبيعى Cebes of Thebes (١٥٤٥)^(٣). وكان توقيت هذا التمهيد ملائماً حيث جاء قبل عامين من رسالة إميليو فريزى Emilio Ferretti التمهيدية لمارجريت دى نافار Marguerite de Navarre فى ترجمة أنطوان لو ماسون Antoine

(*) رواية نثرية فرنسية مجهولة المؤلف وفيها نجد أميراً فرنسياً شاباً يسخر من ملك إنجلترا العجوز (المتزوج).

Le Maçon لـ حكايات الليالي العشر (1545). وتقدم ملاحظات فريزى (باللغة الإيطالية) أحذق مراجعة إنسانية نقدية لـ حكايات الليالي العشر قدمت للجمهور الفرنسي في منتصف القرن السادس عشر. فكونه متخصصاً في اللغة الإيطالية Italianist وخبيراً قانونياً إنسانياً في بلاط ملوك آل فالوا^(١) Valois court جعله يحاول أن يوفق بين النقيضين التأويليين interpretative extremes: من جهة تجريب الوظيفة التجميلية للقصة الإطار عند بوكاشيو على الاستراتيجية شبه الشعرية للشاعر الناثر^(٢) ومن الجهة الأخرى إعادة تأكيد الموضوع الوطيد للجدية الأخلاقية البوكاشية كطريقة لتذكير القارئ بملائمة القصة الإطار cornice للموقف gradus الأخلاقي الديني، الذي يتدرج من أدنى درجة من الملل التام somma noia للحقائق التاريخية] حتى أعلى درجة من البهجة somma diletto (Sig. ã iiij) ولا تخفى عنا دلالة أن فريزى نبّه القارئ الفرنسي إلى مخاطر أحداث cursus بوكاشيو ونهاياتها clausulae، التي تنتهي بكلمات جوفاء: "ضد قانون الطبيعة وأقلام الحاضر التي تم تطهيرها". (Sig. ã iiij)؛ فبوكاشيو الذي وصف نفسه في حكايات الليالي العشر بأنه شديد السهولة si lieve يكتسب في إعادة التقييم الإنساني المستمر لفريزى نوعاً من إعادة التقييم المجمل totalizing، الذي يضع العمل في سياق نظرية شاملة للسرد: براعة التناسب الأسلوبى التي تشمل خليطاً من الأساليب التراجيدية والكوميديّة والإيجية^(٣)، والتوفيق المشائى^(٤) Horation Peripatetic compromise

(١) آل فالوا Valois فرع من سلالة الكابيين Capétiens وترجعوا على عرش فرنسا عام ١٢٢٨. وينقسمون إلى آل فالوا المباشرين Valois directs وأولهم فيليب الرابع وآخرهم شارل الثامن؛ وآل فالوا أنجوليم Valois-Angoulême وأولهم فرانسوا الأول وآخرهم هنرى الثالث (١٥٨٩). وسلالة الكابيين تنسب إلى كابيه Capet أول ملك لفرنسا من السلالة الثالثة من ملوكها. وتنقسم هذه السلالة الثالثة إلى آل كابيه المباشرين Capétiens directs (٩٨٧-١٣٢٨) وآل فالوا (١٣٢٨-١٥٨٩) وآل بوريون Bourbons (١٥٨٩-١٨٤٨)، (المترجم).

(٢) نسبة إلى بحر الإليجيا في الشعر اليوناني والروماني القديم للتعبير عن الحزن والرتاء. والقصيدة التي تنظم بهذا البحر يلى فيها كل بيت من الأبيات الخماسية التفعيلات بيت من الأبيات =

للمتعة والمفيد dilettare/giocare والحدث التصادفى للقدر المتقلب وحوادثه la
(Sig. ã iij) instabilità de la fortuna, e de gli accidenti suoi...

ربما كان هذا التبرير النقدى ذائع الصيت هو الذى أغرى، أكثر من أى عامل آخر، مارجريت دى نافار على أن تصيغ فيما بعد ذلك بعام مجموعة حكاياتها فى بنية موحدة ذات حركة جواله منغمسة فى جو من التجريد والسمو الأخلاقى. ومن هنا لا يسمح إطار حكاياتها للقارئ بأن يبتعد كثيراً عن الأهمية الراهنة للحقيقة التاريخية والطوبوغرافية، الأمر الذى يؤكد عهداً بأن تقلد بوكاسيو اللهم إلا فى التزامها به ألا تكتب أية حكاية nouvelle إلا إذا كانت قصة حقيقية^(٨). véritable histoire. وإشارة فريشى الطفيفة إلى عيب الانسياق الشعرى فى حكايات الليالى العشر - وهو نقيصة "ضد قانون الطبيعة وأقلام الحاضر التى تم تطهيرها" - اكتسب دلالة كبيرة عند مارجريت دى نافار حيث يبدو أنها تميز بين الحكاية والقصة الحقيقية؛ فالحكاية ترتبط بمشروع بوكاسيو المخترع وهروبه إلى قصص ذى نهاية مفتوحة open-ended fiction أما القصة الحقيقية فترتبط بمستويات الحقيقة والمصادقية التاريخية. وتتمثل النتيجة العملية لهذه السياسة فى أن مارجريت دى نافار تبتز الموضوع الذى يرتبط كثيراً بهروبية بوكاسيو بتراً صريحاً، ألا هو المكان الممتع locus amoenus وثراؤه الوصفى: "فى منتصف النهار" رجع كل [الرواة] إلى المرج كما كان معداً لذلك، وكان ذلك المرج بالغ الجمال والحسن لدرجة أنه فى حاجة إلى شخص مثل بوكاسيو ليصفه وصفاً حقيقياً كما هو عليه، ويكفيها هنا أن نقول إنه لم ير أحد مرجاً أجمل منه^(٩). ولا يمكننا هنا إلا أن نشير إلى اللغز الكامن وراء استبعاد الراوى، باسم الحقيقة، استراتيجية فى التصوير بإمكانها أن تجعل الحقيقة ملموسة، ليصف [المرج] وصفاً حقيقياً كما هو

^(٨) السداسية التفعيلات، وهذا النوع من الشعر كثر استعماله فى شعر أوفيد على سبيل المثال، (المترجم).

^(٩) نسبة إلى فلسفة أرسطو الذى كان يلقى دروسه وهو ماشى فى اليلسيوم بأثينا (المترجم).

عليه "le dépaindre à la vérité". وبينما نجد أن أفق فزيتي الإنسانى جعله يعمل على تناغم التباين بين النثر الشعري والرحلة الرمزية للارتقاء الدينى الأخلاقى، يبدو أن تمهيد مارجريت دى نافار يتأسس على رؤيتين متميزتين لا يمكن أن تتصالحا للحقيقة السردية: تعتمد إحداها على استبعاد الشعرية البلاغية الإنسانية، وتعتمد الأخرى على الاعتقاد بأن مثل هذا الإيجاز يفقد، فى المصادقية الوصفية، ما كسبه فى التأمل المحض للمغامرة والتقوى والتقدم الرمزي.

دشن تمهيد حكايات الليالى السبع Heptaméron، على وجه ما، الاتجاه النقدي السائد فى القصص الروائى للنصف الثانى من القرن السادس عشر. وقل الاهتمام بتعريف القصص الطويل بأنه الأثر المكتوب للخيال أو التخيل phantasia وتحول الاهتمام تدريجياً إلى إشكال problematizing الطريقة التى يعكس بها ذلك القصص المستويات المتعددة التى تمكن الحقيقة من أن تستحوذ على تصديق القارئ. وأحدث هذا التحول الأثر المتوقع بأن صعب مناقشة موضوع القصص النثرى دون التعرض للمزايا المتداخلة للمنهج التاريخى والتاريخ ك مجال معرفى.

وكان أبرز صوتين أدبيين فى تلك الفترة - وهما چاك أميو Jacques Amyot فى ترجمته لهليودوروس Heliodorus (١٥٤٧) وإتيين جوديل Étienne Jodelle فى تمهيده لترجمة كلود كوليه Claude Colet - بالادين الإنجليزى Palladine of England (١٥٥٥) - من أوائل من تعرضوا لتحدى إدخال القصص النثرى فى الاتجاه السائد للنشاط الأدبى من خلال مقارنتها بالعلوم العليا مثل الشعر والتاريخ^(١٠). تتسم رؤية أميو للقصص النثرى - التى يدين بها لإعادة قراءته لأعمال هوراس Horace وسترابو Strabo - بكل مميزات التصميم التاريخى الأسطورى mythohistoric وهى بنية تدمج الحقيقة التاريخية historiale vérité بمتعة متبقية تتبع من "الجنة [الإبداعية] للأشياء الغريبة والعجيبة" ومن التركيب التأثيرى affective structuring لتلك الملامح من الشكل البلاغى، الذى يولد الاستجابة الممتعة عند

القارئ للانسحاب والترتيب الخطى لأجزائه التاريخية الأسطورية (sig. Aiiiv). ومن الجدير بالذكر أن أحد أعضاء جماعة البلايد^(١٠) Pléiade، إتيين جوديل، هو الذى أسهم فيما بعد فى زيادة الإجلال الإنسانى للقصص بأن تتصل على الملأ من كراهيته السابقة لمثل هذا النوع من الكتابة، ويبدو أن جوديل، مثل معاصره الإنسانى أميو، ميال إلى التصديق على الفن الروائى قائلا إنه نوع من الكتابة التاريخية مشيرًا إليه بأنه "تلك الطريقة فى كتابة التاريخ" (Sig. aiiiv) cette façon d'historier.

فى بداية خمسينيات القرن السادس عشر، تحولت التقييمات النقدية للرواية نحو النصوص التمهيدية لأكثر رومانس نجاحًا وأهمية فى ذلك القرن، وهى أماديس الجولى Amadis de Gaule. عندما أعاد ذوو النزعة الإنسانية أمثال أنجيلو بوليزيانو Angelo Poliziano اكتشاف الموضوع القديم الخاص بالقصص الحقيقية fides historiae وانشغلوا بالدعوة لـ "الصدق العجيب للتاريخ من جديد"، كان منظرو القصص النثرى قد بدأوا فى الاعتماد أكثر على خصائص التاريخ كطريقة لتعزيد موقف الرواية، وعلى المدى الطويل، لعكس المكانة النسبية للرواية والتاريخ^(١١) [أى وضع الرواية محل التاريخ والتاريخ محل للرواية]. فى تمهيديه للكتابين العاشر (١٥٥٢) والحادى عشر (١٥٦٠) من الرومانس أماديس^(١٢) يذكر چاك جوهرورى

(١٠) يعنى هذا الاسم حرفيًا نجم الثريا وقد أطلق هذا المصطلح على جماعات عديدة فى تاريخ الأدب، إلا أنه يطلق هنا على الجماعة التى ازدهرت فى فرنسا فى منتصف القرن السادس عشر، ومنهم بيير دى رونسار Ronsard (١٥٢٤-١٥٨٥) وجان أنطوان دى بانيف De Baïf (١٥٣٢-١٥٨٩) وإتيين جوديل (١٥٣٢-١٥٧٣) وكانت هذه الجماعة تهدف إلى الإعلاء من شأن اللغة الفرنسية مع الاعتماد على التراث الإغريقى والرومانى ويدعون إلى ضرورة إثراء اللغة الفرنسية بالألفاظ الدخيلة والمحلية والإشتقاق من اللغتين اليونانية واللاتينية، كما يدعون إلى ابتكار أدب فرنسى يناظر آداب الإغريق والرومان وإلى هجر أساليب الأدب فى العصور الوسطى وابتكار أسلوب جديد يستوحى أسلوب النهضة الأدبية فى إيطاليا، كما لا يتحرجون من محاكاة الشعراء الإغريق والرومان فى قولهم الأدبية بشرط الاحتفاظ بعبقرية اللغة الفرنسية، (المترجم).

Jacques Gohorry، وهو طبيب مشهور باهتمامه بعلوم الغيب occultism، ملاحظته النقدية على قدرة الخرافة على تقوية التماسك الداخلي للحياة [مؤسسة الحياة والأخلاق "L'institution de la vie et des mœurs, Book X, sig.â iiir] وقدرتها في النهاية على امتلاك زمام الحقيقة العليا في مقال التاريخ الذي يعتمد على أقوال شهود العيان الواهية (الكتاب الحادي عشر، تمهيد إلى القراءة).

ويتمهيد ج. أوبرير G.Aubert الذي يتخذ عنوان أطروحة Discours (١٥٥٦) للكتاب الثاني (١٥٦٠) ازدادت هذه القضايا حدة عندما حاول المترجم أن يفسر جذب الكتابة التاريخية المعاصرة آنذاك في مقابل وفرة القصص السردية (أى الروايات). والسبب الذى توصل إليه أوبرير يتعلق بالطبيعة الأصلية للرواية وبنيتها الجامعة، التى تمتد لتشمل صفات القول والأفعال النموذجية بطريقة تسمح للقارئ بأن يتأمل، على مستوى شامل، التقلبات العديدة للقدر وبواعث الأحداث العالمية وتغير شئون الحياة.. وهى أشياء يتم تصويرها فى السرد المتخيل بطريقة أفضل بكثير منها فى القصة الحقيقية".^(١٣)

فى تمهيدات ترجمة جاك جوهورى للكتاب الثالث عشر من سلسلة أماديس (١٥٧١) يبدو أن اقتران القصص النثرى بالدور الذى يكتب صبغة سياسية باستمرار، والذى كان منسوبا للشعرية البلاغية فى مناخ الحرب الأهلية التى كانت قد استهلكت طاقات المجتمع الفرنسى بحلول عام ١٥٧١؛ يبدو أن هذا الاقتران صدق على مزاعم القصص باعتباره مهندئا أدبيا literary palliative. فى مقابل هذه البانوراما من التعصب الطائفى، أصبحت الأكاديميات الملكية التى أنشأها شارل التاسع Charles IX وهنرى الثالث Henri III مراكز مولدة لروح الاعتدال والسلام المنبعثة من فنون الشعر والموسيقى والفصاحة. وكان هناك اعتقاد بأن البلاغة على وجه الخصوص تلعب دورا كبيرا فى هذا النوع من التوفيق؛ لأنها تختص بالآليات التأثيرية للإقناع والاستمالة بالإمتاع.^(١٤) وفى سياق هذه التطورات الثقافية، أحرزت

تمهيدات جاك جوهوري للكتاب الثالث عشر من أماديس تفوقاً نقدياً بارعاً على ميل المنظرين إلى تجنب بعض القضايا البنائية الكبرى في القصص النثرى الطويل، كما أعادت هذه التمهيدات إثبات موقف إمليو فريتي السابق من قيمة هذا القصص الأخلاقية والشعرية. قام جوهوري، في رسالته التمهيدية لكاترين دي كلرمون Catherine de Clermont، بما يمكن أن نطلق عليه أول محاولة فرنسية في عصر النهضة لتبرير البنية الروائية وتفسيرها من خلال ربطها صراحة بالتنظيم الفني للفصاحة، ويتعلق ذلك هنا بملاحظات شيشرون Cicero على السرد narratio في كتابة أقسام الخطابة De partitione oratoria (الكتاب التاسع، ٣١-٣٢). وبالتالي تتميز مناقشته بقلب تام لمقاومة مارجريت دي نافار السابقة للتحديات البلاغية للقصة الإطار عندها.

بعد أن ينهي جوهوري رسالته بـ "إيضاح فن البلاغة، الذي يتمثل في تأليف أو تكوين روايات ويصدقها فقط أولئك الذين يتأملون معمارها الكلي عن قرب"، يحدد لكاتب الروايات Romanceur تلك المبادئ الخاصة بالأداء الخطابي فقط، وعلى وجه الخصوص تلك المبادئ الخاصة بجزء الكلام المتعلق بإيراد الحقائق narratio بطريقة ذات جاذبية [suavitas, délectation] وتحمل القارئ على التصديق من خلال محاكاة الواقع^(١٥).

إن مسائل الأسلوب (المنمق ornat، والوجيز concise، والسلس flowing)، وتتابع الموضوع "الترتيب الزمني"، وأوصاف المكان، وتقدم الحدث progression، وسببية الأحداث cause، وتمييز أعمال الشخصيات، وخلق "سرد أكثر إمتاعاً" بإدخال "أشياء جديدة أو أشياء لم ترها عين أو تسمعها أذن"، هذا بالإضافة إلى صفات "الإعجاب والتشويق والقضايا غير المتوقعة وثرء العواطف intermixture of emotions والحوارات بين الشخصيات والحزن والغضب والخوف والبهجة والرغبة" (sig. ā iijv)، كل هذه الأشياء ينقلها جوهوري حرفياً إلى حد كبير عن كتاب شيشرون

الذى يعتبر العمل البلاغى الأكثر علمية من أعماله، وهو أقسام الخطابة. والمفارقة أو المغالطة البلاغية rhetorical anachronism الوحيدة فى ذلك القول الذى سيكون بدونها صورة نظرية حرفية من شيشرون تتمثل فى استخدام جوهرى الغرب لكلمة "منمق" ['floride'] 'ornate' وهو مصطلح مستقى من كورنيليان Quintilian ويستخدم للدلالة على نوع ثالث من الأسلوب (floridus or antheron) ويتمثل غرضه الأساسى مثل غرض الشعر فى السحر delectare والاسترضاء conciliare (تعليم الخطابة، Institutio oratoria، الكتاب الثانى عشر، والكتاب العاشر ٥٨-٥٩)، لذلك لا يغيب عن فهمنا أن ظهور كلمة "منمق" floride فى سياق التعبير عن القدرة التأثيرية affective potential للقصاص المردى يمثل حلقة وصل ترتبط ببحث كورنيليان الأشمل فى آليات استمالة الجمهور، كما أدى هذا الظهور إلى ربط المصطلح بسياسة التوفيق ووحدة الفكر والشعر، ويصدق ذلك أكثر عندما يزعم جوهرى أن مادة القصص ومخزونه من أساطير الأسلاف والمغامرات الفروسية يعتبر رجوعاً للتأغيم التاريخى الأسطورى الأكثر نقاء، الذى يشمل ما اعتبره جوهرى سياسة ثقافية توفيقية لـ "ملكنا شارل التاسع شديد البراعة هاوى الشعر والموسيقى والتاريخ والصيد" (sig. ā iijr). فى "تمهيد للقراء"، يوسع المترجم الفجوة بين المؤرخين croniqueurs الذين أدوا برواياتهم الملفقة إلى التقليل من قيمة السرد التاريخى وبين مخترعى القصص romancers الذين حولتهم مهمتهم السامية إلى "محاكين للشعر، الذى يتأسس بدوره.. على القصص الذى يحوى أسرار المعرفة المتمعة" (sig. ēv).

نافست تمهيدات جوهرى للكتاب الثالث عشر من أماديس الجولى تمهيدات فريشى وأميو على الفوز بلقب أبرع التقييمات النقدية للقصص النثرى فى عصر النهضة بفرنسا. وكل هذه التمهيدات مجتمعة بجلت مستوى من الحقيقة الكامنة فى القصص الروائى الذى ذاع صيته شعرياً وبلاغياً وأخلاقياً، وبالتالي اعتبر أكثر سمواً من مزاعم الموضوعية المشكوك فيها من الوجهة الإيديولوجية التى أدعاها المؤرخون،

ونتيجة لذلك، بنهاية القرن السادس عشر، ارتفعت مكانة وجاهة التقييمات النقدية للقصص النثرية على حساب التاريخ الذي انخفضت مكانته إلى البيرونية^(١) Pyrrhonism النظرية التي تميز بها القرن التاسع عشر. وفي مقابل هذا التراجع ذى النزعة الكلبية^(٢) cynicism المتزايدة فى نظرية التأريخ، يعتبر الميل النقدى نحو التحالف بين القصص النثرى والشعر ونحو الاتهام الصارخ الذى تم التعبير عنه فى تمهيدات أماديس (فى تمهيد للكتاب التاسع عشر (١٥٨٢) أصبح التاريخ "ذلك البروتئوس" (*** Proteus البشع)^(٣)؛ يعتبر هذا الميل دليلاً قوياً على أن الجماليات البوكاشية Boccaccian aesthetic، التى تضم الأنطولوجيا والبلاغة، والجدية الأخلاقية والنثر المنمق، كانت لبنة أساسية من الاتجاه السائد فى التقييمات النقدية للقصص النثرية.

بنشر الكتاب الثانى والعشرين من أماديس (١٦١٥) وصل تمهيد إلى القارئ^١ مجهول المؤلف بهذا الاتجاه إلى ذروته القصوى بأن وضع القصص النثرية فى ذلك النوع من الخليط الذى ألمح إليه جوهورى من قبل فى تمهيد الكتاب الثالث عشر. وكان هناك اعتقاد بأن الهدف الكامل لرواية الأجيال roman-fleuve الرقيقة هذه يعتمد على تجربة توفيقية كلية تناغم بين مزاعم والبلاغة والموسيقى وفلسفة الأخلاق وفلسفة

(١) البيرونية أحد مذاهب الشك المتطرفة التى ترى أن المعرفة مقصورة على ظواهر الأشياء، أما حقائقها فلا يعرف الإنسان عنها كثيراً ولا قليلاً، وبالتالي تقتضينا الحكمة التوقف عن إصدار حكم بشأنها - إيجابياً كان أم سلبياً (المترجم).

(٢) نسبة إلى ديوجنز الكلبى (٤١٢ - ٣٢٢ ق.م) الذى كان شديد الفوضوية ويحتقر كل الأعراف الاجتماعية ويعيش فى برميل وكان فظاً فى تعامله مع كل الأشخاص مهما علت مكانتهم، وتقوم تعاليم هذه المدرسة على ازدراء المواقضات الاجتماعية والزهو فى الذات، وعلى التزام قانون الطبيعة والقول بأن الفضيلة هى الخير الوحيد وقد يطلق الكلبى على كل منكر للمبادئ المقررة (المترجم).

(٣) بروتئوس فى الأساطير اليونانية هو إله البحر، الذى يستطيع أن يغير شكله كما يشاء وفى أى وقت شاء (المترجم).

الطبيعة، وتدخلها تدريجياً في تهدئة سلمية irenic pacification في مقابل "الأخبار المحزنة" piteuses nouvelles عن النزاع المسلح المعاصر^(١٧). ولا تخفى عنا دلالة أنه في بداية "عصر الفصاحة" Age of Eloquence تميزت هذه المرحلة الأخيرة في مشروع أماديس الفرنسي باستراتيجية أدبية سعت للمساواة بين مزايَا الشعر والنثر بصفتيها فنيين ممتازين، وفعلت ذلك بطريقة جعلت الحاجة إلى سير غور قدرة اللغة على تغيير قلوب البشر تقضى على مسألة الحقيقة وارتباطها بالتاريخ: "بالإضافة إلى العقل وهبنا الله الفصاحة oraison، وبالإضافة إلى الفهم وهبنا الكلام parole؛ لذلك أنه حقيقة أن الشعراء يبعثون بهجة عظيمة في أذهاننا من خلال غزارة شعرهم وإيقاعه وتناغمه التأثيري، إلا أن النثر والكلام المتحررين والمتدفقين لا يقلان إمتاعاً. خاصة وأنهما يحتويان على أشياء عجيبة لا تقل عن تلك الأشياء التي يقدمها لنا أسمى نوع من الشعر" (n.p.). ما كان جديداً في مناخ الصراع والنزاع القومي لم يعد الحكايات الجذابة للذكرى قريبة العهد، بل صار وصفاً كئيماً للاضطراب القومي، الذي تم استهجانه الآن بوصفه الجديد الذي يولد الاغتراب على نحو مقلق. اشتمل الوجه المريح لأسطورة الأسلاف الذي يطل من صفحات الرومانس أماديس على رؤية لفرنسا الهادئة فيما قبل العصر الكلاسي، فرنسا التي ستظهر قيمها وصورها الثقافية في القرن السابع عشر لتشكل فن الحوار [discours libre et non contraint] وتعيد تناغم الماضي التاريخي والأسطوري في الأعمال الجديدة من القصص النثرية.

الهوامش

- 1- Aldo Scaglione, *Nature and love in the late middle ages* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963), p.118
- 2- Henri Hauvette, 'Les plus anciennes traductions françaises de Boccace', *Bulletin Italien* 7 (1907), 281-313; 8(1908), 1-17,189-211, 285-311; 9(1909), 1-26,193-211.
- 3- Giovanni Boccaccio, *Boccaccio on poetry*, trans. and ed. C. Osgood (Princeton: Princeton University Press, 1930), p.48.
- 4- Gabriel-A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle: images de la vie et du temps* (Geneva: Droz, 1977), p.7. All translations, unless indicated otherwise, are those of the present author.
- 5- Jacques Peletier du Mans, *L'art poétique*, ed. A. Boulanger (Paris: Les Belles Lettres), II.8, pp.78-9.
- 6- *Le tableau de Cebes*, trans.G.Corrozet (Paris: D. Janot, 1543), sig. IIr-IIIr.
- 7- *Le Decameron de Messire Jehan Bocace Florentin*, trans. A. Le Maçon (Paris: E. Roffet, 1545), sig. à iijr (further references are to this edition). For a full discussion of the letter, see Glyn P. Norton, 'The Emilio Ferretti letter: a critical preface for Marguerite de Navarre', *Journal of Medieval and Renaissance studies* 4 (1974), 287-300.
- 8- Marguerite de Navarre, *The Heptaméron*, trans. P. A. Chilton (Harmondsworth: Penguin Books, 1984), p.68. My translation highlights Marguerite's juxtaposition of *nouvelle* and *histoire*. For a more complete analysis of the *Heptaméron* prologue, see Glyn P. Norton, 'Narrative Function in the *Heptaméron* frame-story', *La nouvelle française à la Renaissance*, ed. L. Sozzi and V.-L. Saulnier (Geneva and Paris: Slatkine (1981), pp.435-47.
- 9- Marguerite de Navarre, *The Heptaméron*, trans. P. A. Chilton, p.69.

- 10- References are to Heliodorus, *L'histoire æthiopique, traitant des amours de Theagenes et Chariclea*, trans. J. Amyot (Paris: B. Groulleau, 1547), and *L'histoire palladienne*, trans. C. Colet (Paris: J. Dallier, 1555). For a general discussion of Amyot's prologue and its contribution to a definition of the French Renaissance novel, see A. Maynor Hardee, 'Towards a definition of the French Renaissance novel', *Studies in the Renaissance* 15 (1968), 25-38.
- 11- Angelo Poliziano, *Opera omnia* (Basle: N. Episcopius, 1553), p.621.
- 12- References are to Jacques Gohorry (trans.), 'A... Marguerite de France', *Le dixiesme livre d'Amadis de Gaule* (Paris: V. Sertenas, 1552); Jacques Gohorry (trans.), 'Préface aux lecteurs', *L'onziesme livre d'Amadis de Gaule* (Paris: E. Groulleau, 1560).
- 13- G. Aubert (trans.), 'Discours... au lecteur', *Le douziesme livre d'Amadis de Gaule* (Paris: J. Longis and R. Le Mangnier, 1560), sig. ā iiijv.
- 14- On these aspects of eloquence at the valois court, see Glyn P. Norton, 'Amyot et la rhétorique: la revalorisation du pouvoir dans le Projet de l'éloquence royale', in *Fortunes de Jacques Amyot*, ed. M. Balard (Paris: Nizet, 1986), pp.191-205.
- 15- J. Gohorry (trans.), 'Epistre à... Caterine de Clermont, Contesse de Rects', *Le trezieme livre d'Amadis de Gaule* (Paris: L. Breyer, 1571), sig. ā iijr-v. (Further references are to this edition). The synonymy of the terms *probabilis* and *verisimilis* in Ciceronian terminology is confirmed in the reference to '*narratio verisimilis*' in the *De oratore* (II. xix.80).
- 16- Gabries Chappuys (trans.), *Le dixneufiesme livre d'Amadis de Gaule* (Lyons: J. Beraud, 1582), sig. *3v. The remark is probably that of Beraud, the bookseller.
- 17- 'Préface au lecteur', *Le vingt et deuxiesme livre d'Amadis de Gaule* (Paris: G. Robinot, 1615), sig. ē iijv. The author of the preface is unidentified as is the translator.

(٣١)

نظريات الرواية في القرن السابع عشر بفرنسا:

كتابة الحقيقة وقراءتها

ج. جيه. مالنيسون

شهد القرن السابع عشر اهتمامًا كبيرًا بالتتظير وممارسته، وفي أثناء تلك الفترة، أصبحت تصديرات الروايات موضع مدحها وكذلك تحليلها تحليلًا أشمل. وبدأت الروايات نفسها تشتمل على تأملات حول أسلوبها في التناول. بالمثل، ظهرت مجموعة من الكتابات النقدية التي اتخذت أشكالًا عديدة: مراجعات نصوص مفردة، أو تعليقات تهكمية أو مقالات نظرية عن النوع الأدبي ككل. وحدث جل هذا النشاط النقدي في فرنسا. أما في إنجلترا، فكان بعض الكتاب أمثال دوروثي أوزبورن Dorothy Osborne يعبرون عن آرائهم في الرومانس البطولية الفرنسية في خطاباتهم، إلا أنه لم يكن هناك إلا القليل جدًا من التحليل أو التتظير المستقل. وكانت المناقشات حول الرواية منقولة عن مصادر أولى في الغالب الأعم، كما يتضح من العدد الغفير من ترجمات النصوص الفرنسية واقتباسها.

كان هناك تيار من العداء نحو الروايات والروائيين طوال القرن السابع عشر؛ فبعض الكتاب أمثال بيير نيقول^(١) Pierre Nicole شجبوا القصص في الحال دون تردد، واسمين الروائي بأنه قاتل صفيق الوجه empoisonneur public وبأسلوب أقل دُمًا يعبر لاثجلا^(٢) Langlois عن العديد من الانتقادات، التي وجهت للأدب الخيالي

imaginative literature على نطاق واسع. وفي أكثر من مناسبة هاجم جان بيبير كامى Jean-Pierre Camus وشارل سوريل Charles Sorel كتاب القصص في الماضى والحاضر.^(٢) وتم رفض الروايات على أساس أنها تتكون فى الغالب من خيالات تضعيع الوقت resveries، أو بالعكس أنها مفسدة أخلاقياً لأنها تخاطب الطبيعة الجسدية للإنسان من خلال حكاياتها عن المغامرات الغرامية. ويشبه لانتجلو قارئى الرواية بـنرجس Narcissus الذى أغراه وهمه بتخيلات خطيرة عديمة المعنى والزاعى للمجنون Berger extravagant (١٦٢٨) لسوريل تقلد دون كيشوت Don Quixote لسرقانتييس Cervantes وتسخر من البطل الذى يدل خلطه بين الوهم والحقيقة على الجنون. ولكن هذا الانتقاد ليس ثابتاً. فنص لانتجلو مقسم إلى جزأين: يشتمل الجزء الأول على هجوم قاس على الرواية، أما الجزء الثانى فيشمل دفاعاً عن الرواية لا يقل حماساً عن الهجوم عليها. وعلى الرغم من عدا سوريل وكامى للرواية، فإنهما روائيـان غزيرا الإنتاج. فمثل هؤلاء الكتاب يمكن أن يعتبروا الروايات عديمة القيمة إلا أنهم يدركون القيمة الممكنة للرواية، وحاول العديد منهم أن يخلق صياغة سليمة وقيمة لجنس الرواية.

فى الغالب الأعم، استندت المناظرات حول الرواية إلى حجة ذات وجهين: الواقعية والأثر الأخلاقى. ويتفق معظم المحللين على أن الرواية يجب أن تعبر عن الحقيقة بوضوح حتى تتمتع القارئ وتفيده، إلا أن الآراء تختلف حول طبيعة هذا المطمح وحول أمثل طريقة لتحقيقه. وفى النص الأول من القرن السابع عشر على وجه الخصوص ذهب العديد من النقاد إلى أن الروائى يجب أن يمثل الحقيقة الأخلاقية التى تهدف إلى التثوير والتصحيح؛ وتقيم الروايات على هذا الأساس، فإذا قدمت للقارئ نماذج يقتدى بها ونماذج يتجنبها بأن تكافئ الفضيلة وتعاقب الرذيلة، فى هذه الحالة فقط يقال إن الروايات حققت هدفها. فى ديلود إلى بـرونيل Dilude to

Petronille (١٦٢٦) يبرز كامي الفرق بين أعماله التي تتميز بالحقيقة الناصعة وقصص الآخرين التي تتميز بزيفه المضلل، ويتثنى لانجلوا على أرجنيس Argénis لجون باركلييه John Barclay لكونها حقيقية على الرغم من أنها حكاية مخترعة. وتم التعبير عن هذا الموقف النقدي على نحو منظم فيما بعد في القرن السابع عشر في نصين نظريين مهمين: تصدير جورج دي سكيديري Georges de Scudéry لـ إبراهيم Ibrahim (١٦٤١)^(٤) الذي يقدم وينظر للعصر الذهبي للرومانس البطولية heroic romance؛ ومبحث في أصل الروايات Traité sur l'origine des romans (١٦٧٠)^(٥) لبيرر دانييل إويه Pierre-Daniel Huet، الذي يقنن المبادئ في وقت كانت هذه المبادئ قد بدأت تفقد رواجها. وكان لهذه المبادئ صدى في إنجلترا حيث تم إنشاء على أركاديا (١٥٩٠) السير فيليب سدنن لقدرتها على تقديم الاستتارة الأخلاقية^(٦). وبدءاً من تلك اللحظة تم التوصل إلى تصور للقصص بصفته المرشد الضروري للحياة. فبعيداً عن النظر للقصص بأنه يقدم تسلياً آثمة ومدمرة تبعد القارئ عن التأمل الأخلاقي، تم النظر إلى القصص بأنه جزء أساسي من التربية فيدلل جان ديماريه دي سان سورلان Jean Desmarets de Saint-Sorlin في تصدير روزان Rosane (١٦٣٩)^(٧) على أن عمله يقدم دروساً قيمة للقارئ. وتقول مادلين دي سكيديري Madeleine de Scudéry الشيء نفسه فيما بعد، فتؤكد الفوائد الأخلاقية والاجتماعية العامة التي يمكن أن تقدمها الرواية^(٨). وهكذا تم رفض صورة الروائي الخيالي الحالم المستهتر رفضاً تاماً.

لكن مثل هؤلاء النقاد يميزون بوضوح بين حقيقة القصص وحقيقة التجربة الحياتية اليومية. فعلى الرغم من أن العديد من الروائيين يمكن أن يزعموا أن رواياتهم تدور في إطار تاريخي، فإنهم لا يهدفون إلى أن يقدموا للقارئ التاريخ وما شابهه. ويتبنى ديماريه مبدأ كلاسيكياً دفاعاً عن روزان التي تم استخدامها مؤخراً ضد لوسيد Le

Cid (١٦٣٧) لبير كورنى Pierre Comeille. فيذهب إلى أن التاريخ يتكون من حوادث عشوائية عنيفة بخلاف قصته التي تشكلها مبادئ النظام واللباقة. ويمكن أن يزودنا التاريخ بحقيقة جزئية، أما القصص فيزودنا بحقيقة أخلاقية أعم. بالمثل يدافع فرانسوا لو ميتل دي بواروير François Le Métel de Boisrobert عن قصة هندية Histoire indienne (١٦٢٩)^(٩) بأن اقتبس تمييز أرسطو Aristotle بين التاريخ والشعر، واعتبر أن القصص يقدم لنا عملية من التهذيب الأخلاقي الذي يمثل الحقيقة كما يجب أن تكون، وليست كما هي بالفعل. وتتبنى مادلين دي سكيديري Madeleine de Scudéry الموقف نفسه ضمناً عندما تحور الأطر التاريخية البعيدة حتى تناسب الأذواق الحديثة الأكثر رفعة. وهذه نظرية في القصص تكمن وراء عدة أجيال من الروايات التي تتميز بشخصياتها المثالية - محاربون شجعان، عشاق محترمون، بطلات عنيفات - التي تعمل في عالم تسوده الفضيلة بلا منازع، وسيرتبط ذلك بمصطلح الرواية roman.

كان هذا الموقف الذي تم التعبير عنه بطرائق مختلفة خلال القدر الأكبر من القرن السابع عشر موضعاً للهجوم من عدة جهات؛ فبعض النقاد يشككون في هذه المبادئ على أسس جمالية فيسخر بوالو Boileau^(١٠) من مادلين دي سكيديري؛ لأنها تجعل التاريخ، ولا ترجع هذه السخرية إلى أن بوالو يفضل الحقائق التي لم تطرق في القصص، بل لأنه يرى سخفاً كبيراً في تحميل الأبطال التاريخيين بمشاكل قيمة حديثة. أما الآخرون، فيسخرّون من التمثيل المتواصل للكمال الأخلاقي. فيشير سوريل^(١١) ساخراً إلى أن ضبط النفس البطولي للعشاق في الروايات مجرد وهم. أما جابريل جيريه^(١٢) Gabriel Guéret فينقل شكه الخاص كقارئ إلى أحد أبطال مثل هذه الروايات (قوروش Cyrus لسكوديري) الذي لا يستطيع أن يصدق الهروب العجيب المتكرر لمحبيته ماندان Mandane من مغتصبها. فالعالم المنظم السعيد لمثل هذا

القصص يتم النظر إليه باعتباره وهماً لا ينطلي على أحد. وهنا ينزع النقاد من على هذه النظرية القشرة الخارجية المتمثلة في المثالية الأخلاقية؛ مستندين إلى فطرة القارئ وخبراته. وبما أن مثل هذه الروايات لا تقدم صورة عن حقيقتنا، يتم الحكم عليها بأنها عديمة القيمة، ويتم رفض هذه الروايات بالنوع نفسه من الاحتقار الذي رفضت به الروايات السابقة مثل أماديس. وفي تورية شهيرة، قال شارل سوريل إن مثل هؤلاء الأبطال أصفار على الشمال^(١٣). وعلى الرغم من أن فرانسوا هيدلان François Hédelin الأب أوبينيك Abbé d'Aubignac يقبل المطامح الأخلاقية الكامنة وراء هذه النظرية، فإنه يرى أن القصص الناتج عن ذلك لا تمكن قراءته بالمرءة^(١٤).

بطريقة أكثر إبداعاً، بدأ الروائيون الفكاهيون في تطوير تصور جديد لهذا النوع الأدبي ونادوا مناداة إيجابية بالاعتماد على أطر حديثة والتقليل من العمل البطولي الرتيب. وذهب أندريه مارشال André Mareschal وسوريل في العقود الأولى من القرن السابع عشر^(١٥)، على طريقته، إلى أن قيمة نصوصهما وقيمة ذلك النوع الأدبي ككل تكمن في قدرة هذا النوع على عكس صورة عن الحقيقة كما يختبرها القارئ ويدركها. وتبعهما بول سكارون Paul Scarron فيما بعد وأثنى على الرواية novela الإسبانية؛ لأنها تجعل الدروس الأخلاقية مرتبطة بالأوضاع المعاصرة،^(١٦) كما تبعها أنطوان فيريير Antoine Furetière الذي حاول أن يضع الرواية في قلب الحياة اليومية المجردة تماماً من أية زخرفة بطولية^(١٧). ونجد الاتجاه نفسه في إنجلترا حيث يمتدح وليم كونجريف William Congreve تلك الروايات "التي ليست بعيدة تماماً عن مجال تصديقنا كما أنها أقربنا من المتعة" في تصديره له المجهول (١٦٩٢)^(١٨) الساخرة بطريقة رقيقة. ويحاول هؤلاء الكتاب، مثل منظري الروايات البطولية، أن يبرروا ويضفوا المصداقية على منهجهم بأن يتكفوا على المفردات التي تدل على الحقيقة، وأن يبعدوا كل القصص الآخر إلى المجال عديم القيمة لغير

الحقيقي. في المكتبة الفرنسية (Bibliothèque française) (1664)^(١٩)، يشير سوريل إلى أن الروايات الفكاهية تقترب من الحقيقة أكثر ["le genre vray-semblable"]، بينما يتم رفض الروايات الفكاهية لأنها مجرد نتاج للخيال [fiction]. وفي معرفة الكتب الجيدة (Connaissance des bons livres) (١٦٧١) يبرز سوريل الفرق بين "المشاهد الطبيعية" للقصص الفكاهي وتلك المغامرات الوهمية للروايات البطولية التي تقدم لنا رؤية مضللة للقدرة البشرية. وهذه المناظرة النقدية تقابل نوعين من الروايات بعضاً لبعض: الروايات البطولية والروايات الفكاهية، إلا أنه تقابل في الوسائل وليس تقابلاً في الغايات. فغالباً ما يزعم الروائيون الفكاهيون، مثل نظرائهم الروائيين البطوليين، بأنهم يقدمون حقيقة عامة، مؤكدين أن رواياتهم ليست مجرد روايات مقنّعة (romans à clef)^(٢٠) ذات هدف هجائي محدد وحيد^(٢١)، بل ذات دلالة أوسع. ولا نفوتنا دلالة أن كلا النوعين من الروائيين يستخدمان استعارات متشابهة للإيحاء بأن نصوصهما تقدم صورة للعالم يمكن تمييزها - في روايته الفكاهية رواية هجائية Roman satyrique (١٦٢٤) يشبه جان دي لانييل Jean de Lannel الرواية بمرأة يمكن أن يرى فيها القارئ عيوبه ويقومها^(٢٢)، وتمثلت سكيديري هذا التشبيه في رومانسها البطولية كليلى Clélie (١٦٥٧-١٦٦٢).

ومن الواضح أن العديد من المنظرين والروائيين يدعون أنهم معتدلون بعيداً عن التجاوزات الخيالية للرواية التي يعتبرونها مليئة بالحوادث البطولية اللامعقولة، وبعيداً كذلك عن الابتذال الأجوف أو المحاكاة التهكمية لبعض القصص الفكاهي. وعلى هذا الأساس تطور في منتصف القرن السابع عشر اتجاه آخر في التفكير النقدي يسعى إلى تعريف شكل الرواية ومضمونها بطريقة جديدة، ويثير قضايا نظرية

(١) الرواية المقنّعة رواية نثرية طويلة شخصياتها أو أحداثها أو مواقع، التي تدور فيها هذه الأحداث حقيقية لكنها تقدم بأسماء مستعارة كما أن حبكةها فيها شيء من التحوير، (المترجم).

أخرى. في فاصل مهم وسط قصص فرنسية Nouvelles françoises (١٦٥٧)، يعيد جان رينيو دي سجرية^(٢٢) Jean Regnault de Segrais النظر في التقابل بين القصص البطولي والقصص الفكاهي بأن ميز تمييزاً مهماً مختلفاً بين هذين النوعين من تناول القصص: يتحدد النوع الأول، الذي يصنفه تحت اسم الرواية Roman في ضوء اعتبارات اللياقة الأخلاقية ويتشكل بواسطة "الخيال"، أما النوع الثاني فيطلق عليه اسم القصة القصيرة nouvelle وهو أكثر صدقاً ويحذو حذو التاريخ عن قرب. يتبنى سوريل فكرة مشابهة في كتابه المكتبة الفرنسية، ويعتبر أن هذه النظرية للقصة القصيرة تجسد مبدأ محاكاة الواقع vraisemblance ويمكن مقارنتها بـ "القصص الحقيقية" histoires véritables على نحو دقيق. وبعد ذلك بقليل، استأنف وطور دي بليزير^(٢٣) Du Plaisir، في مقالة نظرية واسعة المدى، الموقف النقدي الذي كان الروائيون الفكاهيون قد اتخذوه، وأبرز الفرق بين التجاوزات المثالية للرواية والواقعية الأكثر وقاراً للقصة القصيرة، ولا يعرّف منحاه هذا النحو إزاء القصص بمطابقتها الدقيقة للحياة، بل من خلال ما يميزه تمييزاً حاداً عن التقاليد البالية للرواية، ثم يحدد تلك الملامح البنائية والمضمونية التي لا يجب استخدامها مرة أخرى في القصة القصيرة: يجب التخلص من البداية التقليدية في منتصف الحدث in medias res التي استمدتها الرواية من الملحمة الكلاسيكية، وأن يستبدل بها شكلاً سردياً مرتباً ترتيباً زمنياً (وتاريخياً) أكثر بساطة؛ ويجب ألا تبعد المادة القصصية عن الواقع كثيراً، كما يجب أن تكون الشخصيات أقل مثالية. فلم يعد القصص متميزاً عن التاريخ أو أسمى منه: فيسعى القصص إلى أن يحاكي التاريخ. إن الروائي هو ذلك الشخص الذي يسبر غور ما أسماه دي بليزير هوة الطبيعة الإنسانية، ويوصل ذلك للقارئ، وهو ليس مضطراً لأن يصب الحقائق في قالب لائق، أي أنه ليس مطالباً بأن يجعلها. وفي سياق مثل هذا النوع من التفكير أثنى برنار لويوفيه دي فونتينيل Bernard le Bovier de Fontenelle على إليونور ديفريه Eléonor d'Yvrée لكاترين برنار Catherine

Bernard، مسلطاً الضوء على تحليلها المتعمق للمشاعر الإنسانية في خطاب نشر لأول مرة في عدد مجلة لو مريكير Le Mercure الصادر في سبتمبر ١٦٨٧. عندما علقت الأنسة دى لافورس Mlle de La Force على روايتها التاريخ السري لهنري الرابع (١٦٩٥) (٢٤)، خرجت خروجاً واضحاً على الأفكار التقليدية عن التمثيل القصصي، زاعمة أنها تقدم للقارئ الطبيعة على حقيقتها بعيوبها وعشوائياتها foiblesse، bizarrerie، وهما مصطلحان تم رفضهما فيما بعد رفضاً باتاً. ومن المثير للدهشة أنه في إنجلترا في الوقت نفسه تقريباً ميزت أفرا بن Aphra Behn تمييزاً مشابهاً بين نصوصها ونتائج الخيال المحض، فقول في إهداء لخطأ المسعد The lucky mistake (١٦٨٥) إن القصة تغلب عليها الحقيقة أكثر من الخيال* (٢٥). وتشكلت هذه المجموعة الجديدة من الأفكار النقدية جنباً إلى جنب مع التنظير شديد التقليدية الذي قام به رينيه رابان (٢٦) René Rapin، كما أن هذه الأفكار تم تطويرها قبل أن يطبقها الأدباء في نصوصهم، وأدرك سجريه أن موقع الأحداث الحديث في الأدب modern settings يجعل القارئ يتوقع حدثاً فكاهياً تماماً، وحتى عندما يحاولون أن يتجنبوا ذلك المأزق، يتعشرون في أن ينتجوا شيئاً مختلفاً تماماً. وفي نهاية القرن السابع عشر، لاحظ الأب دى فيلييه abbé de Villiers ساخراً أن التاريخ السري، وهي شكل من أشكال الكتابة القصصية التي يمكن أن تزعم أنها تتبنى تلك المبادئ، تشبه الرواية roman كثيراً (٢٧).

تسبق قصص الكونتيسة دى لافاييت (٢٨) Comtesse de Lafayette أية أعمال أخرى في تلك الفترة في تجسيد بعض هذه الأفكار، كما أن هذه الأفكار تلهم قدراً من

(٢٨) هي مدام ماري مادلين دى لافاييت Mme Marie Madeleine de la Fayette (١٦٣٤ - ١٦٩٣) أديبة فرنسية ولدت في باريس، درست اللاتينية واليونانية والإيطالية في شبابه وكانت تكتب الرواية والقصة القصيرة، ومن أعمالها أميرة كليف وهي رواية نفسية ذات أسلوب رصين وقرور وتتميز بالعمق النفسي، الذي تكشف عنه في أذهان الشخصيات والواقعية التي يتم بها

أهم الأفكار النقدية في ذلك القرن عن طبيعة الموضوع الملائم للقصص وعن الطريقة التي يجب بها تمثيل هذا الموضوع. وفي منهجين نقديين متقابلين لقارئين من قراء أميرة كليف La Princesse de Clèves (١٦٧٨) - وهما جان بابتيست هنري دي فالنكور Jean-Baptiste-Henri de Valincour والألب دي شارن^(٢٨) abbé de Chames - نجد نظرة ثاقبة إلى هذا التصور الجديد للرواية، وكذلك إلى منهجية القراءة. ويعيب فالنكور على النص تصويره لضعف الشخصية وانتقاده للبطل نمور Nemours لأسباب أخلاقية؛ لأنه يتصرف على نحو فظ غير لائق. ويرد شارن على هذا التحليل قائلاً إنه لا يجب أن يصدر القارئ أحكامه بناء على معايير أخلاقية، بل بناء على التجربة؛ إذا قدمت الشخصية صورة دقيقة عن الطبيعة الإنسانية كما هي في الواقع، وتكون هذه الشخصية قد أدت الدور المنوطة به على أكمل وجه، ويجب الحكم عليها على هذا الأساس. ولا تفوتنا هنا دلالة أن شارن يستخدم المصطلح "محاكي الواقع" vraysemblable ليصف هذا النوع من "الصدق"، وبالتالي خلص هذا المصطلح من ظلاله الأخلاقية في الأساس التي ارتبطت به في المراحل الأولى من ذلك الجدل. فمثل النقاد الذين سبقوه، يميز شارن تمييزاً حاداً بين الرواية والتاريخ، المثال والواقع. لكنه بخلاف ديماريه Desmarets يعتبر الروائي الحقيقي مؤرخاً لا يجب عليه أن يقدم رؤية مضللة أو مثالية. لكنه يؤثر قضايا خاصة بالمنهج النقدي أكثر تحديداً فيشير إلى أن قراءة فالنكور هي إساءة قراءة mis-reading، ولا يجب على القارئ أن يميز بين "البطل الروائي" héros romanesque وبطل التاريخ héros d'histoire إذا كان يريد أن يفهم النص فهمًا جيداً.

تصوير الشخصيات تجعل الرواية خارجة على الكتابات النثرية التقليدية، التي تتكبد على وصف المغامرات وتعد هذه الرواية من أكثر الروايات الفرنسية تأثيراً، ومن أعمالها أيضاً منكرات البلاط الملكي الفرنسي في الفترة ١٦٨٨ - ١٦٨٩ Mémoires de la cour de France pour les années 1688-1689 (المترجم).

لا تقتصر هذه المناظرة حول طبيعة القصص على الطريقة التي يجب بها كتابة الروايات، بل تشمل أيضًا الطريقة التي يجب أن تقرأ بها الروايات. يذهب العديد من النقاد إلى أن الروايات يجب أن تكون ذات دلالة حتى تكون لها قيمة. وعلى هذا الأساس يحبذون نصوصهم الخاصة، مستخدمين استعارات الأطعمة المتبلّة جيدًا أو حبوب الدواء المغلفة بمادة حلوة المذاق للإشارة إلى فائدة أعمالهم ودلالاتها التي تجعلها مهاراتهم الفنية مستساغة^(٢٩)، بيد أن هذه الصور البلاغية تثير القضية الخاصة بكيفية توصيل المعنى للقارئ. فطوال القرن السابع عشر، شكك النقاد في صحة أو ملائمة الهضم كتشبيه صريح أو ضمنى لعملية القراءة، قائلين إن القراءة ليست فعلًا سلبيًا أو يمكن التكهّن به إلى حد كبير. سلم بعض النقاد بأن النصوص يمكن أن تقرأ بطريقة مختلفة عن تصور الكاتب لها في أثناء كتابتها^(٣٠). ويلاحظ كامى بأسى أنه على الرغم من أن الروائي يمكن أن يقصد أن ينشر الخير من خلال تصوير السقوط الأخلاقي لشخصية شريرة، فإن الرذيلة في الغالب تجذب القارئ أكثر من الفضيلة. ويشير كامى فى تصدير أريستندرا (١٦٢٤) إلى مثل هذه المواقف الإشكالية من الوجهة الأخلاقية، واصفًا إياها بأنها "حساسية"^(٣١) chatouilleux. وبعد ذلك بخمسين سنة سيذهب فالنكور Valincour إلى أبعد من ذلك ويشير إلى أن ما قصدته المؤلفة فى أميرة كليف من تمثيل القوة الأخلاقية المثالية للبطلّة عندما تواجهها أزمة ما يمكن ألا يتكرر عند القارئ بسهولة: فتحكم المرء فى خياله الأدبى أسهل بكثير من تحكمه فى مشاعره. من جهة أخرى، هناك شك واسع الانتشار فى القراءات المجازية، من ناحية المبدأ أو فى حالات معينة على السواء. ونقد سوريل لاذع جدًا فيما يتعلق بهذا الموضوع؛ ففى الراعى المجنون Berger extravagant يقول إن المرء يمكنه أن يستخلص من النص ما يتمنى أن يجده فيه. ونسمع القول نفسه فى نهاية القرن على لسان دى فيلييه De Villiers (مناقشات حول الحكايات الخرافية Entretiens sur les

perpétuelles "المجازات الدائمة" contes de fées (١٦٩٩)) الذى يعترف بأنه ملٌّ allégories، وعلى لسان دويينيّاك D'Aubignac فى كتابه افتراضات أكاديمية Conjectures académiques. ويصل ذلك الأمر إلى حد الشك فى إمكان كتابة رواية يمكنها أن تطبق الصورة المثالية المرسومة نظريًا بسهولة كبيرة عن النص ذى الأثر المفيد أخلاقيًا للقارئ ويمكن التحكم فيه. فى كليلى Clélie يسلم هرمينيوس Herminius بأن افتراض قصص ممتع ومفيد فكرة مرغوب فيها، لكنه يتساءل عن طريقة تطبيقها. وبعد ذلك فى هذا القرن ذهب دى فيليب إلى أن الرواية التى تصور الضعف البشرى والقوة البشرية بصدق، ولا يكون لها أثر مفسد على القارئ ربما لا يمكن قراءتها إلى حد كبير، ثم تدبر أحداث الماضى وقال إن ذلك كان قدر كامى، فالجمع بين الواقعية والأخلاق شىء مستحيل؛ وعلى أساس التقصير فى أحد هذين الجانبين - الواقعية والأخلاق - اختلف الكثير من نقاد الرواية حول النصوص. أما بالنسبة للنقاد الآخرين، فأدت هذه المناظرة إلى خلق تصور عن القارئ يتعامل مع الرواية من نقطة أقل ضعفًا من الوجهة الأخلاقية، وليس هذا القارئ متلقيًا سلبيًا للنص، بل مشاركًا أكثر إيجابية فيه. فى أوقات عديدة على مدار هذا القرن أشار الروائيون إلى أن معنى أعمالهم لا يمكن الوصول إليه إلا بعد طول تأنٍ، ويحددون ضمنيًا نوعين من القراء: القراء الذين يتوقفون عند السطح والقراء الذين يغوصون فى الأعماق؛ ليصطادوا ما خفى عنهم من معانى. يصف لانجلوا Langlois عملية القراءة بأنها بحث ممتع عن المعنى. فى تصديره بالغ الأهمية لـ الزيرجد الزيتونى Chrysolite (١٦٢٧) الذى يتخذ عنوانًا فرعيًا دالا، سر الروايات Le secret des romans يطور مارشال Mareschal فكرة القراءة الثانية، التى ستكشف المعنى الحقيقى للنص ويوجه روايته للقراء المستثمرين، لأنهم هم الوحيدون القادرون على القيام بهذه القراءة. وتبنى سوريل موقفًا مشابهًا، رغم عنوانيته الأكبر، فى تصديراته لـ فرانسوا Francion (١٦٢٣-١٦٣٣)، مشيرًا إلى أن قلة من أولى الأبواب النابذة بدرجة كافية هى الوحيدة القادرة على فهم النص كما تصوره

المؤلف عند الكتابة. ويلتح مثل هذا النقد إلى وجود علاقة ضمنية بين القارئ والروائي لا تشبه علاقة التلميذ بالأستاذ، بل هي علاقة أقرب إلى علاقة الأنداد؛ فلم تعد الرواية تهدف إلى مجرد التسلية أو التعليم، بل تشجع على تكوين رباط فكري (بين القارئ والروائي). وليس الناقد المثالي هو الذي يستمتع بل هو الذي يفهم.

من هنا نجد أن محاولة إضفاء الصفة الرسمية على النوع الروائي في القرن السابع عشر تحولت من نظرية في القصص البطولي المثالي في النصف الأول من هذا القرن إلى نظرية تتشد تمثيلاً للحياة أكثر صدقاً في النصف الثاني منه. ولكن النظر لهذه المناظرة بهذه الطريقة في الترتيب الزمني البسيط يخل بطبيعتها. فطوال القرن، قدم كتّاب القصص الفكاهي بدائل مختلفة للنموذج البطولي، حتى قبل أن يعفو الزمن على هذه المبادئ نفسها. حتى في النصف الثاني من القرن، يقوم التفكير النقدي على نفس هدف الجمع بين المتعة والحقيقة، ولكن في سياق آخر. ويكمن خلف هذه المبادئ وعى متزايد بالعلاقة الجوهرية، وإن كانت إشكالية، بين النص والقارئ. وامتدت الشكوك حول قدرة الروائي على تجسيد الحقيقة في النص وعلى توصيلها بطريقة ملائمة إلى القرن التالي.

الهوامش

- 1- Pierre Nicole, Les imaginaires, ou lettres sur l'hérésie imaginaire (Liège: A. Beyers, 1667).
- 2- Fr. Langlois, Le tombeau des romans, où il est discours i) contre les romans ii) pour les romans (Paris: C. Molot, 1626).
- 3- Compare Jean-Pierre Camus, Dilude to Petronille (Lyons: J. Gaudion, 1626); Charles Sorel, Le berger extravagant, 3 vols. (Paris: T. du Bray, 1628); De la connoissance des bons livres (Paris: A. Pralard, 1671).
- 4- Georges de Scudéry, Ibrahim, ou l'illustre Bassa, 4 vols. (Paris: A. de Sommerville, 1641).
- 5- Pierre-Daniel Huet, Traité de l'origine des romans; preface to Madame de La Fayette, Zayde (Paris: C. Barbin, 1670).
- 6- Compare Sir William Alexander, Anacrisis, or a censure of some poets ancient and modern (1634); first published in W. Drummond, Works (Edinburgh: J. Watson, 1711).
- 7- Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Preface to Rosane (Paris: H. le Gras. 1639).
- 8- Madeleine de Scudéry, Clélie, histoire romaine (Paris: A. Courbé, 1657-1662).
- 9- François le Métel de Boisrobert, Histoire indienne d'Anaxandre et d'Orazie, 5 vols. (Paris: F. Pomeray, 1629).
- 10- Nicolas Boileau-Despréaux, Dialogue des héros de roman, in Oeuvres (Paris: E. Billiot, 1713).
- 11- Charles Sorel, Remarques sur les XIII livres du Berger extravagant (Paris: T. du Bray, 1628).
- 12- Gabriel Guéret, La promenade de Saint-Cloud (Paris: T. Jolly, 1669).
- 13- Charles Sorel, De la connoissance des bons livres (Paris: A. Pralard, 1671).
- 14- Francois Hédelin, abbé d'Aubignac, Conjectures académiques, ouvrage posthume (Paris: F. Fournier 1715).

- 15- Compare André Mareschal, preface to *La Chrysolite, ou le secret des romans* (Paris: T. du Bray, 1627), C. Sorel, *Polyandre* (Paris: A. Courbé, 1648).
- 16- Paul Scarron, *Le roman comique* (Paris: T. Quinet, 1651).
- 17- Antoine Furetière, *Le roman bourgeois* (Paris: L. Billaine, 1666).
- 18- William Congreve, *Incognita, or love and duty reconcil'd* (London: P. Buck, 1692).
- 19- Charles Sorel *La bibliothèque françoise* (Paris: Compagnie des Libraires du Palais, 1664).
- 20- Compare Charles Sorel, reface to *Polyandre*.
- 21- Jean de Lannel, Preface to *Le roman satyrique* (Paris: T. du Bray, 1624).
- 22- Jean-Regnault de Segrais, *Les nouvelles françoises* (Paris: A. de Sommerville, 1657).
- 23- Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (Paris: C. Blageart, 1683).
- 24- Charlotte-Rose de Caumont de La Force, *Histoire secrète de Henri IV* (Paris: S. Bernard, 1695).
- 25- Aphra Behn, *The lucky mistake* (London: R. Bentley, 1689).
- 26- René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps* (Paris: F. Muguet, 1675).
- 27- Pierre de Villiers, *Entetiens sur les contes de fées* (Paris: J. Collombat, 1699).
- 28- Jean-Baptiste Henri de Valincour, *Lettres a Mme La Marquise sur le sujet de la Princesse de Clèves* (Paris: S. Mabre-Cramoisy, 1678); Abbé de Charnes, *Conversations sur la critique de la 'Princesse de Clèves'* (Paris: C. Barbin, 1679).
- 29- Compare Camus, *Dilude to Petronille* (1632); Desmarets de Saint-Sorlin, preface to *Rosane* (1639); Mareschal, preface to *La Chrysolite, ou le secret des romans* (1634); preface to the *Histoire comique de Francion* (1623); Furetière, preface to *Le roman bourgeois* (1666).
- 30- Compare Charles Sorel, *Remarques*; Huet, *Traité*.
- 31- Jean-Pierre Camus, *Aristandre* (Lyons, J. Gaudion, 1624).

(٣٢)

نظريات القصص النثرية والشعرية في إيطاليا: النوفيل والرومانس

(١٥٩٦-١٥٢٥)

جلين ب. نوريتون

مارجا كوتينو جونز

كان القصص السردى narrative fiction في إيطاليا يضرب بجذور قوية بالفعل في تراث بوكاسيو وخلفائه عندما ظهر كتاب النثر باللغة المحلية Prose della volgar lingua لبييترو بمبو Pietro Bembo في عام ١٥٢٥، واحتل هذا الكتاب مكانة بارزة في الأنواع الأدبية والأعراف الاجتماعية السائدة في ذلك الوقت. في الكتاب الثاني من رجل البلاط The courtier لكاستجليوني Castiglione، يصف فيديريكو فريجوزو Federico Fregoso ممارسة "الكلام الطويل المتواصل" لبعض الأشخاص الذين "يسردون برشاقة وإمتاع بالغين... أى أنهم يجسدون بإشاراتهم وكلامهم ما يروونه أمام أعيننا ويجعلوننا نلمسه بأيدينا"^(١). وإجلال فريجوزو لموهبة السرد لاقت للنظر، ليس لأنه يصدق اجتماعيًا على اتجاه أدبي كبير فحسب، بل أيضًا للطريقة التي توظف بها هذه الموهبة في إطار طرائق التقديم التي تشير إشارة بارعة إلى مفهوم الحيوية البالغة energeia وبلاغة الحضور rhetoric of presence التي ناقشها فرانسوا ريجولو François Rigolot في موضوع آخر من هذا المجلد. وعبارة فريجوزو هذه تذكرنا تذكيرًا قويًا بملاحظات ليون

باتستا ألبرتني Leon Battista Alberti على القصة istoria في كتابه عن التصوير Della Pittura (ح. ١٤٣٥)، وهذه العبارة تقرر بممارسة السرد بصفته حدثاً اجتماعياً له مبرره الجمالي والبلاغي الخاص به. ويمتد مدى هذا النشاط ليصل حتى إلى أشكال تنبّه أدبية paraliterary forms مثل: الخطابات والأطروحات (السياسية، والنظرية/ الوصفية والأخلاقية/ الفلسفية)؛ حيث يستخدم الحكايات المتخيلة مراراً وتكراراً كوسائل تسلية في أطروحة علمية طويلة (على سبيل المثال خطابات بيترو أرتينو Pietro Aretino، وجيامباتستا مارينو Giambattista Marino؛ ومناقشات Ragionamenti والورق الناطق Carte parlanti لأرتينو؛ ورفائيل La Rafarella لأليساندرو بيكولوميني Alessandro Piccolomini). ويساعدنا الظهور الاجتماعي الجمالي للقصص على تفسير التزام القرن السادس عشر بنوع القصة القصيرة novella والرومانس romanzo باعتبارهما نشاطين أدبيين، والأهم من ذلك، باعتبارهما موضوعاً للفحص النقدي الأدبي.

القصة القصيرة

لم تكن القصة القصيرة novella من اختراع أواخر عصر النهضة بإيطاليا، بل تضرب بجذورها في الزمن لتصل إلى الأعمال السابقة على حكايات الليالي العشر مثل: كتاب سبعة حكماء Libro dei sette savi ومائة قصة قصيرة قديمة Cento novelle antiche (وكلاهما كتب في أواخر القرن الثالث عشر). ولكن عندما كتب بوكاسيو حكايات الليالي العشر (في خمسينيات القرن الرابع عشر)، أصبحت القصة القصيرة جزءاً من رائعة أدبية ذات قيمة جمالية عظيمة، فلقد تم احتواؤها داخل إطار cornice بنائي، ووزعت على جدول زمني مرتب giornate، فمجموعات القصص القصيرة التي حذت حذو حكايات الليالي العشر بدرجات متفاوتة تحمل بعض سمات نموذجها الأدبي الأصلي literary archetype، إلا أن نشر كتاب النثر باللغة المحلية

لبمبو هو الذى أدخل رائعة بوكاسيو فى الوعي النقدى الأدبى للقرن السادس عشر؛ فهذا الكتاب يستقى أمثلته من حكايات الليالى العشر ويصطفى عمل بوكاسيو عندما يتناول الطريقة التى يستطيع بها النثر - رغم اختلافه عن الشعر - مضاهاة الإيقاع العروضى *prosodic cadence* وبالتالي يثير المشاعر من خلال المقطع المنبور *accented syllable* الذى يوضع قبل المقطع الأخير^(١). ولكن بما أن بمبو يتوقع ما يخالف ذلك، نجده بعد أن يقنن حكايات الليالى العشر كنموذج للنثر الفنى، يبدأ فى كتابة بعض المقالات المتفككة التى تناقش عمل بوكاسيو مناقشة نقدية، كما تناقش القصة القصيرة بعبارات أعم. وبدلاً من أن يدخل تحليل بمبو للإيقاع العروضى واللغة فى عمل بوكاسيو مناهج أدبية أوسع لتناول حكايات الليالى العشر، لم يؤد إلا إلى معالجات معجمية تصنيفية أكثر رتابة (رغم تأثيرها) مثل ثراء اللغة المحلية... عند بوكاسيو *Le ricchezze della lingua volgare... sopra il Boccaccio* لفرانسيسكو ألونزو Francesco Alunno (البندقية: Aldus، 1551)، ومعجم عام لكل الكلمات المستخدمة عند بوكاسيو *Vocabolario generale di tutte le voci usate dal Boccaccio* لجيرولامو روسشيلي Girolamo Ruscelli (البندقية: G. Griffio، 1552) الذى نشر تحت عنوان الباب الثانى من ترجمته لحكايات بوكاسيو. ولا يستثنى من ذلك إلا كتاب أطروحة *Discorso* لجوفامباتستا جيرالدى تشنتيو Giovambattista Giralaldi Cintio الذى يتناول فيه الرومانس (البندقية: G. Giolito De Ferrari، 1554)، وفى الفصاحة *Della eloquenza* لدانييلي باربارو Daniele Barbaro (البندقية: V. Valgriso، 1557).

إلا أن هذا السجل ذو دلالة كبيرة، رغم شتته؛ فمن أقدم التقييمات النقدية لحكايات الليالى العشر فى القرن السادس عشر، الذى ربما لم يحظ بالشهرة المناسبة، هو ذلك الخطاب التمهيدى (باللغة الإيطالية) فى بداية الترجمة الفرنسية لعمل بوكاسيو،

التي قام بها أنطون لو ماسون Antoine Le Maçon (١٥٤٥). وكتب هذا الخطاب إميليو فريتي وهو مغترب إيطالي ذائع الصيت، وقانوني، وأديب في بلاط آل فالوا^(٣) Valois court. ويتمثل الميزة الأساسية لهذا النص في اعترافه بالرائعة السردية لبوكاسيو بأنها إنجاز شعري. وهذا الاعتراف يدرج فريتي مباشرة في المعسكر النقدي لبمبو، ويبدو أنه كان له ضجة كبيرة تردد صداها بعد حوالي ثلاث سنوات عند جوفان جورجيو Giovan Giorgio Trissino، الذي استشهد بحكايات الليالي العشر باعتبارها قصيدة ذات قيمة أخلاقية (وبالتالي وحدة أدبية) تجعلها تقف على قدم المساواة مع الكوميديا الإلهية Commedia لدانتي^(٤) Dante. فاككتشاف فريتي في حكايات الليالي العشر نسق شعري وأسلوبى كامل التطور (التراجيدي، الكوميدي، الرثائي elegiac) يضارع التقسيم نفسه للأساليب الشعرية في فصاحة اللغة المحلية De vulgari eloquentia (٤، ٢، ٥-٦) لدانتي. وهكذا يبدو أن هذه القراءة "الشعرية" المبكرة لحكايات الليالي العشر - وهى قراءة تمت على الجانبين الفرنسى والإيطالى - مهدت الطريق لجعل العمل فيما بعد هدفاً للاهتمام والجدال النقدي الأدبي العابر للثقافات transcultural. وعلى الرغم من أنه لم ينشأ "خلاف" منظم حول بوكاسيو يضاهى الخلاف الذى نشأ حول دانتي، فإن طبعة روفيل Renville من كتاب مناقشة حول بعض الفقرات من الحكايات المائة لحكايات الليالي العشر Ragionamento sopra alcuni luoghi del Cento novelle del Decameron للوقا أنطونيو ريدولفى Luca Antonio Ridolfi تبرز حواراً بين إيطالى (اليساندرو ديجلى أوبرتي Alessandro degli Uberti) وفرنسى (كلود دربريه Claude d'Herberé) حول نماذج الخطأ اللغوى فى بعض حكايات بوكاسيو. لكن هذا العمل يخلو من الرؤية الشعرية العميقة لفريتي و تريسينو Trissino، ويقصر اهتمامه النقدي على مجموعة الاعتراضات التى تصنف أمثلة خروج حكايات الليالي العشر على العرف اللغوى.

ويتم استدعاء هذا المنهج وتكراره إلى حد ما حوالي عام ١٥٦٧ في مجموعة خطابات متبادلة بين لودوفيكو كاستلفيترو Lodovico Castelvetro وفرانسيسكو جيورنتيني Francesco Giuntini، وكان الأخير قد أعد طبعة من حكايات الليالي العشر في عام ١٥٥٧ (في ليون أعد روفيل Roville طبعة كذلك). ويسجل كاستلفيترو ما أدلى به في المناقشة - وهو رد على موقف ريدولفي Ridolfi السابق - في خطاب الأكاديمي المشكوك فيه Lettera del dubioso academico، الذي أعيدت طباعته في طبعة ١٧٢٧ من أعمال كاستلفيترو تحت عنوان بعض الأخطاء التي ارتكبها جوفاني بوكاسيو في حكايات الليالي العشر^(٥) Alcuni difetti commessi da Giovanni Boccaccio nel Decamerone. وعندما يتناول كاستلفيترو في خطابه عدداً من "الأخطاء" الدينية الأخلاقية religio-ethical التي وقع فيها بوكاسيو، يوحى بأن هذه النقائص تقوض القدرة البلاغية للحكاية الإطار cornice "على جعل الطاعون أكثر حفلاً بالشقاء، وعلى إثارة شفقة أكثر في أذهان القراء"^(٦). لا نجد هنا أثر للنبرة التقدمية لبمبو في تعليقه العلماني على تخلل الوقار gravità وسط النسق العروضي البوكاسي. فطوال الخطاب، يرجع كاستلفيترو القارئ دوماً إلى جو من الوقار الديني من خلال الخلط بين "الخطأ النصي" و"الخطيئة"، ذلك الخلط الذي يظهر في التكرار المتواصل لصيغتي الفعل والاسم اللذين يدلان على الخطأ والخطيئة peccare/peccato لوصف "تعديات" بوكاسيو. وفي هذا الوسط يعد مجمع ترنتو^(٧)

(٥) مجمع ترنتو Tridentine council مجمع عقده الكنيسة الكاثوليكية في ترنتو Trento من ١٥٤٥ حتى ١٥٦٣، كما يدل المصطلح على القرارات التي اتخذت في هذا المجمع، ومن أعماله قائمة الكتب الممنوع قراءتها ويطلق عليها مصطلح Tridentine Index، والقرارات التي تم التصديق عليها في هذا المجمع حددت معيار الإيمان والشعائر الدينية للكنيسة حتى منتصف القرن العشرين؛ ومن المعروف أن هذا المجمع عُدَّ لمقاومة رغبة البروتستانت في إصلاح الكنيسة، لذلك من أولى القرارات التي اتخذها أن الكتاب المقدس يجب فهمه في ضوء رؤية الكنيسة، الأمر الذي يوحى برفض المبدأ البروتستانتي المتمثل في أولوية الكتاب المقدس، وأن

(وخاصة بعد ثلاث سنوات فقط من صدور قائمة مجمع ترنتو (Tridentine Index)، تدل تصويبات كاستلفرتو على أن الرياح الباردة لمعاداة الإصلاح بدأت تهب بالفعل عبر التعليق على حكايات الليالي العشر. وسيُخذ هذا الاتجاه مجراه الطبيعي نحو طبعة "رسمية" official من حكايات الليالي العشر عام ١٥٧٣ (على يد فنشنتسو بورجيني Vincenzo Borghini)، ويدل عنوان هذه الطبعة على مدى تعرضها للرقابة حكايات الليالي العشر... المنقحة في روما والمصوبة أخطائها طبقاً لقرار المجمع المقدس بترنتو Il Decameron... ricorretto in Roma et emendato secondo l'ordine del sacro Concilio di Trento.

المناقشة المنظمة الوحيدة للقصة القصيرة في القرن السادس عشر هي المحاضرة التي ألقاها فرانيسكو بونسياني Francesco Bonciani في أكاديمية ألتيراتي Accademia degli Alterati في عام ١٥٧٤ بعنوان محاضرة في طريقة تأليف القصة القصيرة^(٧) Lezione sopra il comporre delle novelle. ولا يوجد أي دليل على أن هذا النص رد على نصوص أدبية نقدية محددة سابقة عليه. ولكن يبدو أن تركيزه الأحادي على الجانب الفكاهي في القصة القصيرة وعلى الأفكار الخاصة "بما يوجب السخرية" يربط بالاهتمام القوى بالقصة القصيرة الفكاهية من قبل كتاب القصة التوسكانيين Tuscan novellieri المعاصرين لبونسياني Bonciani (خاصة جراتسيني Grazzini وفرونطيني Frontini وفيرنزيولا Firenzuola)، كما يربطه كذلك بمبحثين لاتينيين سابقين عليه (تحليل الملح Explicatio de salibus (١٥٤٨) لفرانيسكو روبرتو Francesco Robortello، وعن الفكاهة De ridiculis (١٥٥٠) لفنشنتسو ماجي (Vincenzo Maggi)؛ حيث تقارن القصة القصيرة بالأشكال النثرية

أي مسيحي يمكنه فهمه بمفرده؛ ولم يتطرق المجمع قط إلى دور البابوية في الكنيسة وهو من القضايا التي أثارها البروتستانت كثيرًا. (المترجم).

الفكاهية الأقصر مثل المُلح mottoes والنكت الفكاهة witty jokes. كما أن هناك مشهداً معقولاً مساوياً لذلك، وتجاهله برنارد فاينبيرج Bernard Weinberg، ألا وهو الرابطة التي يمكننا أن ننشئها بين محاضرة بونسياني ومجموعة من القضايا التي تغالب النسيان وطرحها باشيو نيروني Baccio Neroni في تعليقاته أمام أكاديمية ألتيراتي قبل ذلك بحوالي ثلاث سنوات. ومن بين القضايا التي دعى نيروني للدفاع عنها (على الرغم من أنها تخرج على الآراء الأرسطية) القضية التي تتعلق بضرورة النظم بصفته مكوناً من مكونات الشعر. وجعله ذلك يتطرق إلى بعض الموضوعات الجانبية وينسب للنثر الأسلوب البسيط الفكاهي فقط the comic low style والكلام المألوف العادي. ويدافع نيروني عن الشعر ويربطه بالجهاز العروضي للأسلوب المنتظم الإيقاع القديم ancient periodic style (فن إنشاء الرسائل الشعرية dictamen prosaicum)، وبالتالي يرفض أن يضع بوكاسيو في عداد الشعراء^(٨)؛ لذلك فإن محاضرات Lezioni نيروني التي لا تستند إلى آراء أرسطو إلا قليلاً تبدو كما لو كانت تستعيد منذ البداية المصطلحات التي عرضها بونسياني ولا تترك له إلا خيار "الفكاهي" ليكون من نصيب القصة القصيرة التي يتم ربطها بالأسلوب البسيط، وبالتالي تبطل منذ البداية أية مزاعم لها فيما يتعلق بالتقليد العروضي القوى الكامن في النثر السردى. ومع أن بونسياني خص بوكاسيو بالنموذج الأول للتأليف الروائي، إلا أن نيروني يقضى تماماً على صوت بوكاسيو الذي يدعم استخدام اللغة الشعرية في القصة القصيرة.

ليس عمل بونسياني مبالغاً، ويبدو أنه لا يتطرق إلى الاستراتيجية المستخدمة فيه، الأمر الذي يثير الحيرة. فهو يبنى بحثه النظري عن القصة القصيرة على المبادئ الأرسطية، ويلجأ على الدوام إلى حكايات الليالي العشر؛ ليستقى منها الأمثلة التي تدعم قوله. وكما حاول إميليو فزيثي بالفعل، يسعى بونسياني إلى التوفيق بين

الجوانب الأخلاقية والجوانب الجمالية في القصص النثرية، على الرغم من أنه يخرج على آراء فريتي في نقطة أساسية عندما يرفض الاعتراف بالقصص النثرية باعتباره نوعاً من الفنون الشعرية poetics. وهنا يبدو أن ملاحظاته تنبع من تمييز نيروني الحاسم بين الشعر والنثر من قبل؛ لذلك لا يمكن أن تكون القصة القصيرة عملاً "الشاعر الناث" poeta in prosa كما يصف فريتي بوكاسيو، بل يستخدم "الكلام orazione الذي يخلو من الإيقاع sciolta ويمثل النثر.. بينما تتبنى القصائد النظم دوماً"^(٩). ومع أن فريتي نسب للنثر القصصى (بشكله البوكاسي) مجموعة من الأساليب: التراجيدي والكوميدي والرثائي، إلا أن بونسياني واضح جداً في تجريد القصة القصيرة من مزايا التراجيديا والملحمة اللذين يطمحان إلى "سمو التعبير" grandezza del favellare. ويدل من ذلك، يرى أن هذا النثر خاضع لبعض الضوابط الجمالية التي تؤسس نوعاً من الارتباط بين المكانة الاجتماعية للشخصيات وأعمالهم والكلام الذي يتم التعبير من خلاله عن هذه الحقائق: "بما أن القصص القصيرة مكتوبة نثراً وتشمل أعمالاً يقوم بها أشخاص عاديون persone ordinarie يثيرون السخرية، ليس من اللائق أن تستخدم [القصص القصيرة] الأسلوب الرفيع نفسه الذي تستخدمه التراجيديا والملحمة" (ص ١٦٤). وقبل ذلك، كان بونسياني قد بين أن النثر القصصى يستلزم نوعاً من السياسة الاجتماعية الجمالية غير العادلة، التي تسرب القطبين المتناقضين (العظماء لأن مكانتهم فوق مستوى الأزدراء والفقراء لأنهم لا يستحقون إلا الشفقة) حتى تقدم العامة الأفظاظ - ذوى الطبائع الخسنة di grossa pasta - الذين يمثلون غالبية وضيعي المولد (ص ١٦٢).

ملاحظات بونسياني على القصة القصيرة (التي تعتبر صدى لتأكيدات نيروني الأعم) ترجع إلى حد كبير إلى قراءته الأرسطية لماهية الشعر؛ فلقد توصل من خلال قراءاته لتأويلات فن الشعر على مر الزمن إلى أن استخدام أرسطو لـ "الكلمة" logos

يقتصر على الشعر وحده، وبالتالي يقول إنه نتيجة لأن القصة القصيرة تكتب نثرًا، فلا يمكن أن تكون مثالًا على الكلمة (ص ١٣٩، ١٤٤). نبّه برنارد فاينبيرج Bernard Weinberg إلى أن نص بونسياني استقر على خط معين في التفكير فقط بعد أن حدد طريقه وميزه - أحيانًا بتردد - عن الاعتبارات الواسعة لنظرية الشعر الأرسطية، وتوصل من كل ذلك إلى تعريف ضيق جدًا للعناصر الأساسية للقصة القصيرة^(١٠). ويعد أن ابتعد المؤلف عن القضايا الشعرية الأشمل، تتناول تفريق أرسطو بين "الموضوع" object و"الأسلوب" manner، و"الوسيلة" means كطريقة لوصف مدى اختلاف القصة القصيرة عن الأنواع الأدبية الأخرى. وتتناول فئة "الموضوع" الأفعال الإنسانية وعند بونسياني يتمثل المستوى الذي تمثل عليه القصص القصيرة هذه الأفعال في تجربة الحياة اليومية [come tutto il di si veggiono] (ص ١٣٩)، وتتقسم بدائلها الأخلاقية بين الفضيلة والرذيلة، ولكن "لا يوجدان بحالتهما الكاملة في شخص واحد" [in niuno in così supremo grado si ritruovano] ص ٩. ونجد تعريفًا نوعيًا آخر عندما يقرر أن يقصر مناقشته على الحكايات الكوميديّة باعتبارها نصوصًا تتناول ما يوجب السخرية، خاصة تلك الحكايات التي تصور أناسًا ذوي "سجية فظة" - أي المتوسطين من وضيعي المولد. ومن بين هذه الطبقة الوسطى يخص بونسياني الأشخاص الذين بهم مس من الجنون - شيء أشبه بالبله scemo - إلا أن أفعالهم "غير متزنة تمامًا" [al tutto fuor di squadra] (ص ١٦٢). والهدف من ذلك إثارة الضحك، وحتى يتمكن الكاتب من القيام بذلك، عليه أن يخترع شخصيات تتميز بالبراعة ingegno وبالتالي القدرة على إثارة الدهشة meraviglia.

إن اهتمام بونسياني بآلية الدهشة التأثيرية كعنصر من عناصر الأسلوب السردى narrative technique يضعه - رغم استبعاده التام للأنواع الشعرية العليا من مجال مناقشته- في رفقة المنظرين من أمثال بارثولوميو ماراتتا Bartolomeo

Maranta الذى وصف فى كتابه قضايا ثرية Lucullianae quaestiones (١٥٦٤) الأفعال "المدهشة" فى حبكة التراجيديا والملحمة بأنها تلك الأفعال "التي لم تسمعها أذن، الأفعال الجديدة، غير المتوقعة بالمرّة"^(١١). وهكذا عندما يصل القارئ إلى مرحلة الإعجاب، وهو الهدف الأساسى للدهشة، يحقق المهرج الكوميدي عند بونسيانى مصداقيته من خلاله قدرته على أن يجعل القارئ يدهش لفكاهته، كما يجعله يشعر بمجال جديد للقدرة الإنسانية (ص ١٦٢). على ضوء الروابط المتشابهة التى قام بها مارانتا فى العمل المذكور أعلاه والتى قام بها تاسو Tasso فى أطروحات عن القصيدة الملحمية البطولية Discorsi del poema heroico (كتب فى ١٥٧٥-١٥٨٠، طبع فى عام ١٥٩٤)، لا عجب فى أن بونسيانى يربط الدهشة صراحة بمفهوم محاكاة الواقع verosimiglianza، ناسباً إلى القصة القصيرة مستويات من المعقولة الظاهرية plausibility لا تتوافر فى التراجيديا والكوميديا؛ لأن الحدث فيهما لا يمكن أن يتجاوز إطار الأربع والعشرين ساعة المصطنع. ومن هنا نجد أن القصة القصيرة تحاكي مجال الحياة نفسها، الذى لا يمكن أن تحد جسامته حدود. يطالب بونسيانى بحكاية "مختلطة" "الأسلوب" تتخللها منولوجات الشخصيات أنفسهم وحواراتهم (ص ١٤٢-١٤٤)، الأمر الذى يعلى من شأن البعد البلاغى للقصة. علاوة على ذلك، بما أن القصة القصيرة لا تخضع لمبادئ المحاكاة التقليدية التى يتناولها كتاب فن الشعر Poetics لأرسطو فإن استخدامها للنثر يمثل طريقة إضافية ومستقلة تماماً عن طرائق "الوسيلة" means؛ حيث إن هذه الوسيلة (كما تناولها أرسطو) لا تشمل الاستعمال البوكاسى الشهير للإيقاع النظمى cursus والإيقاع المتواتر فى نهاية الجمل rhythmic end-cadence (وكان نيرونى قد لاحظ ذلك من قبل). إن طرائق الحكبة (وعندها تسع، ويستشهد بأمثلة على كل طريقة من حكايات الليالى العشر) ومبادئ اللياقة ومحاكاة الواقع والارتباط بين الأسلوب البسيط والمكانة الاجتماعية للشخصيات - كل ذلك يؤدى إلى تناول موضوع التنظيم البنائى فى إطار التقسيمات

الثلاثة: "الاستهلال" prologue (الذى يصف المكان والشخصيات) و"تأزم العقدة" scompiglio الذى يورط الشخصيات فى مواقف معقدة و"انفراج العقدة" sviluppo الذى يحل هذه التعقيدات ويمهد الطريق للنهاية (ص ١٦٤-١٦٥).

الشيء الوحيد العجيب هنا (وربما ليس عجيباً، فى أعقاب كتاب باسيو نيرونى السابق محاضرات) هو أن النظرية القديمة فى النثر الفنى dictamen prosaicum ليس لها أدنى تأثير على ملاحظات بونسيانى. ومن العجيب كذلك أن كتاب نثر اللغة المحلية لمبمو لا يترك أية بصمة على أطروحة بونسيانى، على الرغم من أن هذا الكتاب كان بإمكانه أن يزود بونسيانى بالأدوات والبراهين الكافية لرد الاعتبار للقصة القصيرة كشكل فنى. إن إشارة إميليو فزيتى لـ "الشاعر النائر" وإجلال تريسينو Trissino للقصائد النثرية عند بوكاسيو ونظرة دانيلى باربارو Daniele Barbaro لـ حكايات الليالى العشر باعتبارها نصاً يعتمد على شعرية بلاغية rhetorical poetics - كل ذلك يثبت أن عصر النهضة لم ينس كلية أن الشعر والنثر تداخل دوماً. ونحن ندين ديناً كبيراً إلى حد ما لـ "البلاغيين العظماء" grands rhétoriqueurs، ثم لبيترو بمبو؛ لأنهم حافظوا على تأجيح جذوة الحياة فى هذه الأفكار. فى الحقيقة فى وقت مبكر مثل القرن الثالث عشر، صنف جون الجارلندى John of Garland فى كتابه الشعر Poetria مبهمه من "الشعراء الذين يكتبون نثراً" من بين الأساليب النثرية "الحديثة" الأربعة^(١٦) (التي تتميز عن بعضها من خلال الإقاعات)؛ لذلك يبدو أن فصل بونسيانى للقصص النثرية عن الشعر يناقض التقليد النظرى الذى امتد حتى إلى الملامح الأسلوبية لرائعة بوكاسيو النثرية العظيمة. فبالنسبة لبونسيانى، لن يلتقى "المشرق مع المغرب" فى القصة القصيرة، ويبدو أن أطروحته تحافظ على ذلك الموقف الذى اتخذه رفيقه نيرونى منذ سنوات ثلاث وصاغه بعبارة عامة، فكتابه محاضرة عن طريقة تأليف القصص القصيرة Lezione sopra il comporre delle

novelle هو آخر ما قيل عن هذا الموضوع ووصل إلينا من مفكر فى عصر النهضة، وهذا الكتاب هو الكتاب المنهجى الوحيد. لكن كونه ظل مخطوطاً حتى القرن الثامن عشر قصر مجال تأثيره الممكن على الأفاضل المجتمعين فى أكاديمية ألتيراتى.

الرومانس

أى فحص للمادة النقدية الخاصة بالرومانس romanzo الإيطالية فى عصر النهضة يقع فى مازق عندما يحاول أن يفسر الفجوة بين النظرية والتطبيق؛ وتكمن هذه الورطة فى نوع من اللغز النوعى: هل يمكن أن تظل الرومانس رومانساً عندما تكتب نثرًا؟ يقول التقليد والممارسة الأدبية إنها يمكن أن تظل كذلك إذا استرشدت بنصوص بوكاسيو، فأصلها موجود فيما يشار إليه دوماً بـ "أول أعظم مثال على الرواية الأوروبية" وهى فيلوكولو Filocolo (١٣٣٦-١٣٣٨) لبوكاسيو وكذلك فى الوميض Fiammetta لبوكاسيو أيضاً، بالإضافة إلى نظيرتيهما الشعريتين فيلوستراتو Filostrato ونيزيدا Teseida. وتستمر قوتها الأدبية كنوع أدبى نثرى فى أواخر القرن الخامس عشر فى أركاديا Arcadia لسانتسارو Sannazaro (على الرغم من أنها مختلطة بالشعر) وكتاب الأغراب Libro del peregrino لكافيسيو Caviceo، على الرغم من أنها خبت بدرجة ملحوظة فى القرن السادس عشر قبل انبعاثها من جديد فى القرن التالى^(١٣). ومن اللافت للنظر أنه فى القرن السادس عشر الذى كان فيه توثيق النصوص textual record نادراً جداً - ويقتصر إلى حد كبير على قصة فيلييتو الفيرونى Istoria di Phileto veronese للودوفيكو كورفينو Lodovico Corfino (١٤٩٧/١٤٩٨-١٥٥٦، تنسب إليه) وفيلينا Philena (١٥٤٧) لنيقولو

فرانكو Nicolò Franco - كان الاهتمام النظري بنوع الرومانس بارزاً جداً رغم انبعائه بوجه عام من الاستقبال النقدي لأعمال أريوستو Ariosto وتاسو Tasso.

ويتجلى هذا الشذوذ (ومن هنا، هذه الورطة) أكثر إذا أخذنا في حسابنا أنه عندما يكتب المنظرون في القرن السادس عشر عن الرومانس، فإنهم يقصدون ذلك النوع الأدبي في شكله الشعري، لا في شكله النثري. ومن الاستثناءات البارزة لذلك سبيروني Sperone Speroni حيث يذكر في كتابه الذي لم يكتمل عن الرومانس De' romanzi (ح. ١٥٨٥) - وهو كتاب يتخذ خطأ مضاداً لخط أريوستو - أن يستبعد أن تكون أورلاندو الهائج Orlando furioso رومانساً على الإطلاق، كما أنه يذهب إلى أن هذا النوع الأدبي يدل فقط على الأعمال النثرية المكتوبة باللغة الفرنسية أو اللغة الإسبانية^(١). ومرة أخرى نشك، مثلما الحال في القصة القصيرة، أن الإحجام العام في القرن السادس عشر (على الرغم من كتاب نثر اللغة المحلية ليمبو) عن إعادة تأكيد قابلية النثر الفني للبقاء، على الأقل في مجال القصص النثري السردى - نشك في أن هذا الإحجام هو الذي أعاد توجيه الاتجاهات النقدية نحو الرومانس كرومانس شعري لا نثري على غرار فيلوكلو ليوكاسيو.

بعد نفى النثر السردى نفياً تاماً - على الأقل في الحلقة القومية بأكاديمية التيرانتى - من مجال الإنجاز الشعري، أصبح نقاد الأدب أحراراً في تقعيد الرومانس بصفتها نوعاً جديداً تماماً (و لا نثرياً) من الشعر المناسب لعصر أدبي جديد - ذلك النوع الجديد من الشعر البطولي، سيطلق عليها جيوليو جواستافيني Giulio Guastavini في رد على الأكاديمي الجاهل في كروسكا^(٢) Risposta all'infarinato

(١) كروسكا La Croscia اسم يطلق على أكاديمية الآداب بفلورنسا Florentine Academy of Letters، التي تأسست في عام ١٥٨٢ واسمها أكاديمية كروسكا Accademia della Crusca، وهي أكاديمية لغوية وكانت تهدف إلى تنقية اللغة الإيطالية؛ وتمخضت جهودها في عام =

academico della Crusca (١٥٨٨)^(١٥). ولكن ما دامت الرومانس لا تزال تحتفظ ببعض السمات التي تتجاوز حدود النظم - الموضوع، الشخصية، الحبكة/ الحدث - فلا يمكن إسقاطها من المناقشة الحالية، خاصة وأنها ترتبط ارتباطاً قوياً بالتقليد النثري الذي سيظهر بقوة مضاعفة في القرن السابع عشر. وهكذا رغم مزاعم المنظرين، يبدو أن الرومانس ستحتفظ بمظاهرها النوعية الأساسية حتى عندما تكتب نثرًا. بالطبع لا يمنع ذلك مناصرة الرومانس الشعرية الأولية في تلك الفترة - أورلاندو الهائج - من أن يحاولوا تقويض الصرح في مجمله بأن يطرحوا ذلك السؤال الأكثر قلقاً: هل عمل أريوستو قصيدة حقاً؟ وعلى الرغم من أن المقالة الحالية لن تسعى إلى تناول ذلك الموضوع القديم الخاص بعلاقة الشعر بالنثر، فإنه من المهم لفهمنا القضايا النقدية المحيطة بالرومانس ألا ننسى أن دانتي - في كتابه فصاحة اللغة المحلية (٢٠١) - رغم تفرقه بين الشعر والنثر كنوعين من الكتابة، تبنى أيضاً موقفاً جديراً بالثقة لم يشكك فيه أحد من الأجيال اللاحقة: الشعر أرقى من النثر، لكن النثر يحاكي النماذج الشعرية، وبالتالي لديه القدرة على مضاهاة الشعر^(١٦). بمعنى آخر، إن الاعتراف الرسمي ببوكاسيو ككاتب نثر يعكس عمله صورة عن مواهبه الشعرية - هذا الاعتراف يضع بمبو وفريتي وترينسو وآخرين في صف موقف دانتي مباشرة، وبالتالي يضعف حجة المدافعين عن الرومانس الذين يميلون، بوجه عام، إلى إسقاط أية فرصة أمام النثر في الانضمام إلى هذا النوع الأدبي. وليس من المستغرب أن هذا الاعتراف يجعلهم في مواجهة مباشرة مع أولئك المتشددون أمثال أليساندرو فيلتلو Alessandرو Vellutello الذي يقول بذرة بآفة في تمهيد الرسائل epistolary preface إلى القراء لكتاب الطغاة الثلاثة I tre tiranni (١٥٢٣) لأجوستينو ريشي Agostino Ricchi، إن النثر - المقصود في إمكاناته إما على السرد التاريخي

١٦١٢ عن نشر المعجم Vocabolario وهو قاموس في اللغة الإيطالية كان بمثابة المثال الذي تم الاقتداء به في وضع المعاجم الفرنسية والإسبانية فيما بعد. (المترجم).

أو الخطابية - لا يمكن له أبداً أن ينتج قصصاً متخيلة *favole finite* مثل الشعراء^(١٧).

كان عام ١٥٥٤ "عاماً فاصلاً"، كما يقولون، فى التاريخ النقدى للرومانس - نافذة زمنية صغيرة نرى من خلالها مجموعة كاشفة على نحو ثرى من النظرات الثاقبة فى هذا النوع الأدبى. فى هذه السنة دشنت عدة أحداث أدبية خاصة بالرومانس جدلاً نقدياً حاسماً: مجموعة من الرسائل المتبادلة بين جيرالدى تشنتيو Giraldi Cintio وجوفانى باتستا بجنا Giovanni Battista Pigna، وكلاهما مدافع عن أريوستو: الرومانسات I romanzi لبجنا ومبحث فى تأليف الرومانسات Discorso intorno al comporre dei romanzi لجيرالدى. إن العديد من القضايا الأساسية فيما سيكون جزءاً من "المعركة" الحامية المتحمسة على أريوستو وتاسو، التى استمرت حتى نهاية القرن قتلت بحثاً فى خطابات بجنا وجيرالدى: دفاع عن الخلل البنائى الواضح والحدث المستطرد فى أورلاندو الهانج، وعن مزجها بين الطبقات الاجتماعية العليا والطبقات الاجتماعية وضيعة المولد، وعن كثرة الوصف فيها. وهكذا مهدت هذه الخطابات الطريق لتناول الكتاب للرومانس تناولاً نظرياً شاملاً كل فى مبحثه؛ ومن الآن فصاعداً سيستحيل فصل مبدأ الرومانس عن التاريخ النقدى لقصيدة أريوستو (على الرغم من أن هذه القصيدة ليست مصب اهتمامنا الأساسى هنا).

فى كتابه الرومانسات، يصب جوفانى باتستا بجنا جل اهتمامه على قضايا الحكمة plot والتأثير affect. ونتيجة لإدراكه أنه عليه أن يفرق بين الرومانس والملحمة حتى يستطيع أن يعرّف "هذا النوع الجديد من الشعر البطولى"، فإنه عرّف البنية الملحمية بأنها تقوم على حدث وحيد لشخص واحد، يعتمد موضوعها على "الصدق" وعلى شخصيات رفيعة المولد. أما الرومانسات فتمزج الصدق والكذب وتكرس نفسها لأفعال عديدة للعديد من البشر لكن.. تختص بشخص واحد يجب أن

يرفع فوق كل الآخرين^(١٨). وهذا "الشخص الواحد" - فارس كامل الأوصاف *un perfetto cavaliere* - يجسد العرف الفروسي، وأفعاله - حتى لو كانت مستطردة ومقاطعة - يجب أن تضفر في نسيج قصصى متحد في أجزائه ووقائعه رغم كل ذلك. ويتمثل الهدف الأساسي لهذه البنية في إحداث المتعة والدهشة *maraviglia* عند القارئ (المستمع) من خلال تنوعها وتعددتها. فمثل هذا التعدد، المنسوج على منوال إيقاع الحياة نفسها *il tenore della vita humana* يدمج الأهداف المعرفية *il voler sapere* بالأقدار المتقلبة بين السعادة والحزن، ويرتبط الحزن بقيمة الاستجابة والقول المشجي الذين يثيران الشفقة^(١٩) *pictà, misericordia*. وتؤدي هذه الاعتبارات مباشرة إلى ملاحظة ذات دلالة كبيرة ترجعنا مرة أخرى إلى عالم بوكاسيو الراوي. فيؤكد بجنا أن المتعة النابعة من التعاطف متجذرة في حقيقة أن "من صفات البشر أنهم يتعاطفون مع المنكوبين"؛ وهذه الإشارة غير المسندة إلى السطور الأولى من استهلال *Proemio* حكايات الليالي العشر - "جبر الإنسان على التعاطف مع المكروبين" *Umana cosa è aver compassione degli afflitti* - تستمد قوتها، كما رأينا في نظريتنا السابقة إلى نثر اللغة المحلية لمبمو والقصة القصيرة، من الطريقة التي تتناغم بها بين الأنساق العروضية (المقطع المنبور قبل الأخير) والأثر العاطفي^(٢٠) *gravità*؛ لذلك فإن مادة الرومانس تدور حول إحداث انفعال في القلب - "انفعال القلب" *il moto del cuore*، كما يطلق عليها بجنا - الذي ينبع من الفنية البلاغية، الأمر الذي يذكرنا بملاحظات كونتيليان Quintilian الشهيرة عن "الشعور" *pectus vis mentis* و"قوة الخيال" في الكتاب العاشر (٧، ١٥) تمثل مناقشة بجنا للهدف التأثيري في الرومانس حلقة الوصل النظرية الأساسية بين كُتّاب الرومانسات وكُتّاب مبحث حول تأليف الرومانس لجيرالدي تشنتيو، الذي كتب في السنة نفسها.

فى محاولته لإثبات وجود رابطة أرسطية بين فن الشعر لأرسطو ومبحث حول تأليف الرومانسات يستطرد برنارد فاينبرج استطرادات قصيرة إلى قضايا لا ترتبط بمبحث أرسطو إلا ارتباطاً ضعيفاً، إلا أنها تثرى وتوسع فهمنا للتقليد النقدي الذى يبدو أن عمل جيرالدنى مستمد منه؛ لذلك، بعيداً عن أرسطو، إن الإطار المرجعى الذى يعرّف كتاب مبحث حول تأليف الرومانسات الرومانس على ضوءه يوجد عند بوكاسيو، وكذلك فى كتاب نثر اللغة المحلية ليمبو. عندما يتحدث جيرالدنى عن قسم يشغل أكثر من نصف عمله ككل - وهو القسم الخاص باللغة والأسلوب العروضى - يلاحظ أنه "بالنسبة لهذا الجزء من مبحثى، أعدت قراءة نثر اللغة المحلية [ليمبو] لمبادئه..."^(٢١). ومع أن تعرفه من جديد على كتاب نثر اللغة المحلية ساعده بلا شك فى تفسير محاكاته لبوكاسيو، فإنه يستشهد أيضاً (ص ٦٤، ٧٦) بالدور الحاسم الذى لعبه كتاب ثراء اللغة المحلية.. عند بوكاسيو لفرانسيسكو ألينو Alunno فى تشكيل تقديره للغة بوكاسيو.

بعد أن وضع جيرالدنى الأساس النظرى للجزء الأول بتبويره للحدث المستطرد ووحدة الحبكة وسط التعدد والمادة المختلفة المستخدمة فى السرد، يصير حراً ليشرح فى إعادة النظر فى كيف أن لغة الرومانس، على ضوء ما علمه بوكاسيو (وكتاب مثل توسكانيين Tuscan writers وآخرين)، تلمح للوصول إلى حيوية الشعر، وذلك جزء من عمل جيرالدنى الذى يتأثر بكونتليان أكثر من تأثره بأرسطو. وفى فقرة تبدو لأول وهلة أنها تضعف استراتيجيته نفسها يطالب جيرالدنى كاتب الرومانس بأن "يجاهد حتى يكون ترتيب وتأليف أشعاره بدرجة تجعل مقطوعاته الشعرية تبدو كما لو كانت قطعة نثرية واحدة.. فيما يخص نظام الكلام وسهولته" (ص ١٢٢). وفى محوه الظاهرى للفجوة بين الشعر والنثر، نشعر أن هناك إجلالاً للأسلوب الكلامى وما يستلزمه هذا الأسلوب من إظهار للسهولة والفن فى شكل الطبيعة الكامنة خلف السطح القابل

للاختراق، وهنا يبدو أننا لم نبعد كثيرًا عن التحول الكاشف الذى وصفه كونتليان فى الكتاب العاشر، الأمر الذى يحول الخطيب من مخلوق يعتمد على الحيل الفنية الباردة إلى مخلوق ذى سهولة فى الكلام hexis وتخيل phantasia ، (١٠، ٧، ١-١٨) [التصوير visualization والخيال imagination]. يمكننا أن نعتبر الفقرة التالية من جيرالدى تلخيصًا موجزًا لنص كونتليان عن تخيل imagination وتوقيت simultaneity المفهوم واللفظ، وهذه الفقرة أهم فقرة فى النصف الثانى من كتاب جيرالدى وتجز ملاحظاته على لغة الرومانس فى بلاغة التقديم، كما فعل ألبرتى Alberti وكاستجليونى Castiglione قبله:

يبدو لي كذلك أن الكلمات يمكن أن تكون بالغة الدلالة والكفاءة فى الكشف عن الأفكار كما تتطبع على ذهن القارئ، بفاعلية وحماس يجعلان المرء يشعر بقوتها وبالتالي يتحرك للمشاركة فى الانفعالات الكامنة خلف قناع الكلمات فى أشعار الشاعر. وهذه هى الحيوية Enargeia التى لا تكمن فى دقة التفصيل.. بل فى وضع الشيء بوضوح وفعالية أمام أعين القارئ وفى آذان السامع، مع افتراض أن يتم ذلك بفنية بكلمات لائقة.. تولد مع الشيء نفسه (ص ١٣٥).

كنوع من السرد الذى لا يقل عن قصة ألبرتى أو "الكلام الطويل المستمر" لكاستجليونى، تجذب الرومانس، عند جيرالدى تشنتيو، القارئ نحو تجربة تملك عليه كل حواسه، ويكمن معيار إنجازها فى كيفية المتعة الناتجة ورنين اللغة المعبر بها؛ فالنزعة الكونتليانية Quintilianism الكامنة عند جيرالدى - التناغم بين الشعور والتجسيد الشعري - واحدة من الانطباعات الأخيرة التى تتطبع فى ذهن القارئ بعد أن يفرغ من قراءة مبحث عن تأليف الرومانسات: "الأشياء التى يبنّاها... ستبعث الحياة فى العمل، تحرك الانفعالات وتضع الأعمال والأساليب أمام ناظرى القارئ، كما لو كان يراها رأى العين" (ص ١٥٤-١٥٥). وبعد مضى ثلاث سنوات ستسعد

هذه القضايا نفسها جيرالدى على تشكيل نظريته في الملحمة عندما يكتب خطاباً لبرناردو تاسو Bernardo Tasso ويربط فيه بين المفهوم الإغريقى (رغم كونه صيغة مدغمة هذه المرة، energia) بمقابلها اللاتينى *evidenza* (من *evidentia*، الحيوية البالغة)^(١٢). فالأفكار عن الحيوية النص الشعري وارتباطها بنظيرتها الإغريقين *enargeia/energeia* ستسلك طريقها إلى أعمال منظرين إيطاليين آخرين في عصر النهضة، وستحدث المفارقة النهائية في هذا التقدم النظرى عندما يقرن كامبلو بلجرينو Camillo Pellegrino في كتابه Carrafa (١٥٨٤) المقابل الإغريقى لـ "الحيوية البالغة" وإباحتها في الاستخدامات اللغوية بحالة لا تستطيع اللغة أن تعبر عنها - اللغة الشعرية لأريوستو بما فيها من "مالأأدريه je-ne-sais-quoi من حيوية بالغة مستترة تدفعك لقراءتها"^(١٣).

الحقيقة التي يرى جوفامباتستا جيرالدى تشنئتيو أنها ملائمة لوضع نظريته عن الرومانس في جهاز عروضى محدد نوحى بأن الظروف ملائمة الآن (على الرغم من أنها ستستغرق أكثر من ثلاثين عاماً حتى تصل إلى قمة النضج) للتفريد النهائي لهذا النوع الأدبى في "الشعرية الجديدة" *new poetics*. يعد القدر الأعظم من الضجة النقدية حول الرومانس بين ١٥٥٤ ونشر كتاب عن الشعر الجديد Della nuova poesia (١٥٨٩) - وهو كتاب مناقض للأراء الأرسطية تماماً للكاتب جوزيبي مالاتستا Giuseppe Malatesta والكتاب المكمل له بعنوان عن شعرية الرومانس Della poesia romanzesca (١٥٩٦) - يعد مجموعة من التوبيخات على الموضوعات التي اكتسبت الصفة الرسمية من قبل في الخطابات المتبادلة بين بجنا وجيرالدى، مع وجود آراء معارضة تتطرق من آن لآخر على لسان المدافعين عن تحرير أورشليم Gerusalemme liberata (١٥٨١) لتوكارتو تاسو Torquato Tasso. وهكذا يظهر عملاً مالاتستا على الساحة قرب نهاية الحوار النقدي القوى حول المزاي

الخاصة بأريوستو وتاسو كل على حدة، وفي وقت بدأ المبدأ الأدبي في أن يعكس رؤية أكثر تأخرًا للفن والثقافة والمجتمع.

حتى يعرّف مالاتستا نسقًا شعريًا جديدًا - "شعرية الرومانس" *poesia romanzesca* - اضطر أن يقنن الظروف التي يحدث فيها الابتكار الجمالي، وحتى يقوم بذلك اضطر لأن يبطل فكرة القوانين الثابتة للشعرية، مثل تلك القوانين التي تمثلها الفنون الشعرية القديمة. في كتابه عن الشعر الجديد، أو دفاع عن الهائج، محاوره Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso, Dialogo (١٥٨٩)، يطور مالاتستا مبدأ الطبيعة لكي يفند الإيمان الأرسطي بالقوانين الشعرية التي لا تتغير. وبناء على ذلك، "مبادئ الفنون التي تتأسس على قوانين الطبيعة" تجد نفسها خاضعة للضغط المغير للعالم من حولنا، أي ما يطلق عليه "الأشياء غير الثابتة والقابلة للتغيير"^(٢٤). وكما عند ميشيل دي مونتاني Michel de Montaigne المعاصر لمالاتستا، البيئة في كل حالاتها تحدد مادة متغيرة كذلك، وهكذا يحصل القارئ على أعلى قدر من المتعة في الحاضر الذي ينكشف أمامه (ويطلق مونتاني على ذلك "المتع الحاضرة" *plaisirs présents* (٣، ١٣)^(٢٥)). وكلما أراح قانون التنوع الشعري نفسه عند مالاتستا بعيدًا عن الشيء الأرسطي غير القابل للحركة، ازداد إثباته للمتعة والذوق كصفتين من صفات الاستجابة لتعدد القصة نفسها؛ ورومانس مثل أورلاندو الهائج جيدة لسبب بسيط وهو أن حيكته تعكس الإيقاع المتغير للتجربة الإنسانية. فالفن الشعري الجديد والحقيقي، مثل ذلك الذي يتجسد في أورلاندو الهائج، يحمل طابع العصر الذي نشأ فيه، "ذلك التغير، مثلما في الفن، الذي كان من الضروري له (أي للفن) أن يجده" (ص ١٠٦).

في تكملة الكتاب السابق، في شعرية الرومانس (١٥٩٦)، يضع مالاتستا الخطوط العريضة لبيان جزئي عن هذا الشكل الأدبي "الجديد". فبعد أن رفض تحفظ

الشعرية القديمة رفضاً بآن، يبدو أنه يسير الآن في التيار العام نفسه الذى يسير فيه جيرالدى تشنتيو، إلا أنه يوسع فكرة جيرالدى عن المتعة التى يولدها النظم prosody ويجعلها قضية أشمل تتعلق بالتنوع البنائى structural variety للرومانس، ومرة أخرى نجد أنفسنا أقرب هنا للمكانة البلاغية لنظرية الرومانس منها لأى قانون شعرى قديم آخر، ولا نملك إلا أن نتذكر الدعوة المتشابهة التى قال فيها كونتليان بالتنوع فى الكتاب الثانى عشر (١٠، ٦٩-٧١)، حيث يطالب الخطيب بأن "يستخدم كل الأساليب [الوقور high والوسيط middle والبسيط low] عند الضرورة.. مغيراً الكثير حتى يلائم الأشخاص والأماكن والأزمنة.. فلن يكون على وتيرة واحدة على الدوام"^(٢٦). ومتلماً الحال مع الخطيب عند كونتليان، يمثل الإطار الظرفى كل شيء بالنسبة لمالاتستا وشعريته "الجديدة" للرومانس. وبما أن البعد الجمالى (ومعه المتعة) مستمدان من التجريب empeiria، فإنهما ينبعان من هذه المصادر الثلاثة: الحواس والعادة والطبيعة. وما دامت الاستراتيجية الشعرية مقرونة بمقتضيات الحال، لا يمكن أن يتم سن القوانين، التى تحدد طبيعتها، الأمر الذى يفتح الطريق لنوع جديد من المكانة الفكرية والفنية والحسية - وأطلق مونتانى على "المتع الحاضرة" "المحسوسات على نحو عقلى، والمعقولات على نحو حسي"^(٢٧) - وتعتمد هذه المكانة على تحولات المنظور السردى.

بالنسبة لمالاتستا، الارتباط بين سياق التجريب و"الأداء" النصى يربط فن الرومانس - الذى يشبه فن الخطيب orator كثيراً - بعملية من عدم التنظيم deregulation حيث إن كل الفنون "التي تم اكتشافها لإمتاعنا تكيف نفسها باستمرار على الاستخدام، وأفضل قاعدة لها ألا تكون هناك قاعدة أفضل من ذلك"^(٢٨). ونتيجة لذلك، "تسلم.. للشعر بما لا يمكن أن نجرده منه كفن، وكفن من هذا النوع، أقصد التحول la mutatione والتنوع^(٢٩) le variatione. وكما نظر المفسرون اللاحقون فى

عصر النهضة إلى القصة الإطار Cornice عند بوكاسيو باعتبارها مخططاً للحياة البشرية، ينظر مالاتستا إلى الرومانس باعتبارها العالم الأصغر microcosm للعالم المتغير الذي نسكنه نحن كقراء: "يبدو أن الرومانس، التي تحاكي في ذلك الآثار الأعجيب لمعشوقة كل الصناعات المهرة - أقصد الطبيعة - جاهدت لأن توضح أن النفوس البشرية تدهش من رؤيتها [الطبيعة] في قصيدة، كما لو كانت في عالم صغير؛ حيث تتوافق العديد من الأشياء المتباينة (المختلفة عن بعضها بعضاً) لكي تنتج ذلك الكل من حسن التنظيم والترتيب"^(٢٠). وفي شطحة ذات دلالة من شطحات الخيال الإنساني، يتخيل مالاتستا أن أرسطو بُعث للحياة مرة أخرى، وعند رجوعه من الحياة الآخرة، سيضطر لإنشاء فن شعري جديد تماماً للرومانس - ويكون ذلك تكملة لكتابه فن الشعر - بالاعتماد على النصوص التي تمثل هذا النوع الأدبي خير تمثيل.

تشارك نظريات الرومانس مع نظريات القصة القصيرة في الحاجة إلى ربط نوعيها الأدبي، كل على حدة، بصورة عن التجربة الإنسانية شديدة الرمزية. وتفرض القصة القصيرة علاقة بين الإدهاش maraviglia والمدي الذي يحاول من خلاله النثر السردى محاكاة الحياة. وكما قال فرانسيسكو بونسياني، يدل كل شيء في القصة القصيرة على وجود رابطة بين لغة النص وبنية وقدرته على تمثيل الفعل البشري، رغم أنه في أدنى حالاته الشائعة هو المهرج الفكاهي. وفي إطار نظرية الرومانس، تم إدخال قانون شعري جديد يخرج صراحة على التقليد النوعي للملحمة. وبالتالي يعتقد أن العناصر الملونة لهذا العرف الجديد - اللغة والبنية والشخصية - تعكس عملية مستمرة من التغيير. عندما تحدث جوفاني باتستا بجنا عن تحول mutamenti المتغيرة من السعادة والحزن الكامن في قلب الحياة الإنسانية، يبدو أنه تكهن ببحث مالاتستا الأشمل في التغيير mutatione كطريقة لوصف كيف أن الرومانس

تقدم صورة شعرية مصغرة لرؤية معينة للعالم. وعندما تدبر جيرالدى تشفتيو على مهل وسيلتي اللغة والشعور، فإنه مهد بالمثل الطريق لعبارات مالاتستا المتقنة عن المتعة كاستجابة للتنوع الضروري للقصة. وفي مقابل رجعية التغير الجمالي والفلسفي عند مونتاني، تساهم ملاحظات مالاتستا على "الشعرية الجديدة للرومانس" في تغيير مفهوم بطل القصة narrative hero إلى مفهوم الشخصية الرئيسية protagonist، التي لا تملك إلا أن تتحرك للأمام باستمرار، مواجهًا استحالة الرجوع عن أفعالها. ولم يعد ذلك النوع الجديد من البطل الشعري يقيم نفسه على أساس عرف ثابت في السلوك، بل يستجيب للاختبارات القائمة على الشك التي تظهر له طوال حياته. وعلى الرغم من أن هذه المفاهيم النقدية كاشفة، فإنها في حاجة إلى عقل قادر على تزويدها بعمق وتصديق فلسفي أكبر. في كتابه البطل El héroe (١٦٣٧) قبل بالتأزر جراثان Baltasar Gracián هذا التحدي وربط فكرة تقرير المصير البطولي heroic self-determination بالقوى المشكلة للوسط البلاطي - ظروفها وأسلوبها - ومن خلالها ربط هذه الفكرة بالمظهر الخارجي للانهائية، الذي يلتحم من خلاله البطل بالتقلب الذي يحيط به^(٣١).

الهوامش

- 1- Baldesar Castiglione, *Il libro del cortigiano*, ed. A. Quondam (Milan: Garzanti, 1981), p. 183; *The book of the courtier*, trans. C. S. Singleton (Garden City: Anchor Books, 1959), p. 141.
- 2- *Prose della vulgar lingua*, ed. C. Dionisotti (Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966), Book II: xv, pp.162-3. Bembo cites as an example the way the *Proemio*'s opening sentence heightens the reader's sense of gravità through placement of an accented penultimate syllable in the word *afflitti*: "Umana cosa è l'avere compassione agli afflitti" ['it is a human quality to have compassion for those who suffer'].
- 3- For biographical information on Ferretti and his contributions to Franco-Italian cultural exchange during the period, see Glyn P. Norton, 'Emilio Ferretti and the Valois court: a biographical clarification', *Studi Francesi* 76 (1982), 76-9. On Ferretti's literary-critical contribution, see Norton's essay on French Renaissance prose fiction in the present section.
- 4- Trissino, *La Quinta e la sesta divisione della poetica* (c. 1549), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, 4 vols. (Bari: Laterza, 1970), vol. II, pp. 11 and 18.
- 5- Lodovico Castelvetro, *Opere varie critiche* (1727; reprint Munich: W. Fink, 1969), pp. 108-11. The fragments related to Ridolfi (pp.114-20) refer, it would appear, to the 1560 Roville edition in which the discussion contained in the 1557 printing is expanded to encompass also Petrarch and Dante. .
- 6- *Ibid.*, p. 109.
- 7- The text is available in B. Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* (Bari: La Terza, 1972), vol. III, pp. 135-73. All page references are to this edition.

- 8- Neroni, Tre lezioni sulla poetica (c. 1571), in Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, pp. 624-8. The work exists only in manuscript form, its authorship attributed to Nironi by Weinberg.
- 9- Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. III, p. 143. For a more complete discussion of Bonciani's text, see Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. I, pp. 538-41.
- 10- See Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, vol. I, pp. 539 and 540.
- 11- Bartolomeo Maranta, *Lucullianarum quaestionum libri quinque* (Basle: no. pub., 1564), p. 89.
- 12- Cited in Ernst Robert Curtius, *European literature and the Latin Middle Ages*, trans. W. Trask (New York and Evanston: Harper Torchbooks, 1963), p. 151. n. 14.
- 13- For an overview of the Renaissance prose romanzo, see *The Cambridge history of Italian literature*, ed. P. Brand and L. Pertile (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 231-2.
- 14- *De' romanzi* was first published in Speroni's *Opere* (Venice: D. Occhi, 1740), vol. V, pp. 521-8. I use the date proposed by Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, vol. II, p. 1023. Daniel Javitch suggests that it was written shortly after publication of Bernardo Tasso's *Amadigi* (1560): *Proclaiming a classic: the canonization of 'Orlando furioso'* (Princeton: Princeton University Press, 1991), p. 93.
- 15- (Bergamo: C. Ventura, 1588), p. 9v. For further discussion of the romanzo in the context of Italian Renaissance epic, see Daniel Javitch's essay in the present volume.
- 16- "...because what is set out in poetry serves as a model for those who write prose, and not the other way about – which would seem to confer a certain primacy [on

- poetry]....' Dante, *De vulgari eloquentia*, ed. and trans. S. Botterill (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 47.
- 17- Agoſtino Ricchi, *Comedia...intitolata I tre tiranni* (Venice: Bernardino di Vitali, 1533), sig. Aijv.
- 18- Cited and translated by Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, vol. I, pp. 445-6.
- 19- Ibid, p. 446.
- 20- On the use of binary, antithetically related pairs in Boccaccio's *Proemio*, in particular the correlation of *afflitti* with *compassione/piacere*, see Robert Hollander's collection of his essays, *Boccaccio's Dante and the shaping force of satire* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), pp. 96-7.
- 21- Giraldis Cinthio on romances, trans. and ed. H. L. Snuggs (Lexington: University of Kentucky Press, 1968), p. 75. All references to the *Discorso* are to Snuggs's edition and to his translation.
- 22- Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica (1557), in *Trattati di poetica*, ed. Weinberg, vol. II, pp. 469-70.
- 23- Il Carrafa (1584), in *Trattati di poetica*, ed. Weinberg, vol. III, p. 333. Compare Francesco Bonciani, *Lezione della prosopopea* (1578), in *Trattati di poetica*, ed. Weinberg, vol. III, p. 251 (on Aristotelian *energeia* / metaphor of action); and Giovan Pietro Capriano's *Della vera poetica* (1555), in *Trattati di poetica*, ed. Weinberg, vol. II, p. 320 (on the power of expression and 'energia' through metrical technique).
- 24- *Della nuova poesia overo delle difese del Furioso*, Dialogo (Verona: Sebastiano dalle Donne, 1589), pp 85-6. All page references are to this edition.
- 25- *Les Essais de Michel de Montaigne*, ed. P. Villey and V.-L. Saulnier (Paris: Presses Universitaires de France, 1965), p. 1107.
- 26- Cited in *Ancient literary criticism*, ed. D. A. Russell and M. Winterbottom (Oxford: Clarendon Press, 1972), p. 415.
- 27- *Les Essais*, ed. Villey and Saulnier, p. 1107.

- 28- Della poesia romanzesca ovvero delle difese del Furioso, ragionamento secondo ... delle difese del Furioso ragionamento terzo (Rome: G. Faciotto, 1596), pp. 10-11, cited and translated by Weinberg, A history, vol. II, pp. 1061-2.
- 29- Ibid., p.21. Cited and translated by Weinberg, A history, vol. II, p.1062.
- 30- Ibid., p.21. Cited and translated by Weinberg, A history, vol. II, p.1062.
- 31- On the semblance of infinity in Gracián, see El héroe, in Obras completas, ed A. Del Hoyo (Madrid: Aguilar, 1960,), p. 8.

سياقات النقد

ثقافة العواصم والأوساط الاجتماعية الأدبية

ترجمة: جمال الجزيري

(٣٣)

النقد والعاصمة: لندن في عصر حكم آل تيودور وآل ستوارت

لورنس ماثي

لم تكن الثقافة الأدبية في لندن في عصر حكم آل تيودور وآل ستوارت^(١) Tudor- Stuart London خاضعة لمؤسسة وحيدة، مثل محكمة العدل العليا بفلورنسا Florentine chancery أو المجلس البابوي في روما Roman curia أو الأكاديميات الباريسية أو جامعة ليدين أو الجمعيات اللغوية في المدن الإمبراطورية الألمانية. فلقد كانت هذه الثقافة نتاجاً للعديد من المؤثرات المتداخلة، التي ساهمت في جعل لندن ثاني أكبر حاضرة أوروبية منذ أواخر القرن السابع عشر. ولأن لندن كانت مقر الملك، ارتادتها الطبقة الحاكمة الإنجليزية والنبل والدارسون والدبلوماسيون من جميع أنحاء أوروبا؛ كما أن لندن كانت مركزاً لإمبراطورية تجارية ذات فروع في المدن الكبرى بأوروبا ودول حوض البحر المتوسط، الأمر الذي جعلها مستقراً لطبقة من التجار المتحركين اجتماعياً والأغنياء المتقبلين للمعرفة والإصلاح الديني؛ هذا بالإضافة إلى أن الإجراءات القضائية بالبرلمان والمحاكم العليا الأخرى في المملكة والنشاطات

(١) حكمت عائلة تيودور Tudor إنجلترا في الفترة ١٤٨٥-١٦٠٣ وتشمل هنري السابع (١٤٨٥-١٥٠٩) وهنري الثامن (١٥٠٩-١٥٤٧) وإيوارد السادس (١٥٤٧-١٥٥٣) وماري الأولى (١٥٥٣-١٥٥٨) إليزابيث الأولى (١٥٥٨-١٦٠٣). أما عائلة ستوارت Stuart فقد حكمت إنجلترا في الفترة ١٦٠٣-١٦٤٩، وتشمل جيمس الأول (١٦٠٣-١٦٢٥) وتشارلز (١٦٢٥-١٦٤٩). (المترجم)

التعليمية والاجتماعية للهيئات القانونية الأربع^(١) في لندن the Inns of Court جذبوا الإنجليز من كل أنحاء المملكة إلى حاضرة تقدر الفصاحة أعلى تقدير. وكانت لندن في القرن السابع عشر المصدر الرئيسي لإيرادات الدولة وتحويل الثروة العقارية، الأمر الذي جعلها مقراً لسوق الزواج والمواسم الاجتماعية وصناعة الكماليات والسلع الترفيهية، التي جذبت عليه القوم الذين كان يمثل الاستثمار في الثقافة بالنسبة لهم واحداً من أرخص أشكال الاستهلاك الكبير^(٢). ومسايرة لهذا التفوق الاقتصادي والسياسي، مارست لندن في عهد آل تيودور وآل ستيفارت تأثيراً بالغاً على الثقافة الأدبية في جميع أنحاء المملكة. وأدى قانون ١٥٥٧ الخاص بهيئة مطبوعات الدولة بلندن والذي منح هذه الهيئة سلطة الطباعة على مستوى إنجلترا كلها - أدى هذا القانون إلى حصر طباعة الكتب في لندن ومطبعتي إكسفورد وكمبريدج. وكما أن القرار السياسي الخاص بـ "مدينة لندن الفخمة النموذجية والأماكن الحضرية الأخرى بإنجلترا" تم اعتباره مثلاً أعلى لـ "الأرياف البدائية" في الأقاليم البعيدة^(٣)، أصبح "الكلام المعتاد للبلاط ولندن والمقاطعات التي تقع حولها في نطاق تسعة أميال لا تزيد عن ذلك كثيراً" العرف اللغوي المقبول نظرياً للأمة^(٤). وكانت لندن تجسيدا أو خلاصة لبريطانيا ككل وكثر فيها "الظرفاء الممتازون البارعون"، كما أنها جذبت أفراداً سريعى التغير "بالفطرة يعتبرون في الغالب الأعم خليطاً من كل الأرياف" بالمملكة^(٥)، الأمر الذي جعل لندن تجسد بأنماطها المتنوعة من التبادل والاختلاط الاجتماعي القدرة التعبيرية للأمة الناشئة^(٦).

في إنجلترا، توطد الإحياء الإنساني للأدب الكلاسيكي classical letters توطداً كبيراً في لندن عند جيل كان أبناؤه (مثل توماس مور Thomas More وجون كوليت John Colet وتوماس لوبست Thomas Lupset) من الطبقة الحضرية في لندن

(١) الهيئات القانونية الأربع تأسست في القرن الرابع عشر في إنجلترا، وكان لها الحق المطلق في منح لقب محامي لطلبة القانون، كما يدل المصطلح أيضاً على مبادئ هذه الهيئات وما يعتد فيها. (المترجم)

citizen class أو (مثل وليم جروسن William Grocyn وتوماس ليناكلر Thomas Linacre ووليم ليلي William Lily) أفراداً نشيطين في المؤسسات الرائدة بالمدينة. ووجودهم في المدينة جعل إيرازموس Erasmus يعلن أنه "لا توجد دولة على ظهر الأرض على مدى تاريخها كله أمدتني بهذا الكم الهائل من الأصدقاء أو مثل هؤلاء الأصدقاء المخلصين المثقفين المتعاونين المتميزين، الذين اجتمعت فيهم كل الصفات الحسنة مثل مدينة لندن"^(١). كانت مدرسة النحو^(٢) grammar school الجديدة التي يطلق عليها اسم مدرسة القديس بولس St. Paul's تجسيدا ملموسا للحركة الإنسانية humanist movement وأسسها جون كوليت John Colet حوالي عام ١٥١٢؛ ليغرس "العادات الحسنة والأدب" لـ "تهذيب الأطفال وإفادتهم، خاصة أطفال أهالي لندن"^(٣). في سعيها لتمكين الطلاب "من التوفيق في الحياة الصالحة والآداب الجيدة"^(٤) أبدت لائحة مدرسة القديس بولس الجديدة ومناهجها الدراسية تركيزا جديدا على السعى وراء الآداب باعتبارها نشاطا دينويا شرعيا وقاعدة لحياة المواطنة النشطة. فبينما كان على عاتق "الكُتّاب المسيحيين" أن "يزيدوا... عبادة الله... والحياة والعادات المسيحية الصالحة"، قام منهج كوليت المكون من "الأدب الجيد باللاتينية واليونانية" بتفنيد وصمة الوثنية التي لحقت بالكُتّاب الوثنيين وأطرى عليهم لكونهم ترياقا لبربرية "العالم الجاهل المتأخر"^(٥).

استلزم أسلوب منهج كوليت الدراسي، وهو المحاكاة الإنسانية humanist imitatio، عدداً من النتائج الفرعية النقدية والأدبية المهمة: تكوين قائم لروائع المؤلفين القدماء البارعين لتكون مثالا للروعة الأدبية؛ تطوير مجموعة من أساليب

(١) يدل المصطلح في الأصل على نوع من المدارس كان يركز منهجها الدراسي على دراسة نحو اللغتين اليونانية واللاتينية؛ ففي أوائل العصور الوسطى كان النحو اللاتيني هو الموضوع الأساسي الذي يتم تدريسه في المدارس الأوروبية، وتوسع مفهوم النحو بالتدريج ليشمل كل الموضوعات المرتبطة باللغة المكتوبة، وصارت هذه الموضوعات مجالات الاهتمام الأساسية في المدارس الثانوية في أوروبا التي كان يطلق عليها اسم مدارس النحو. (المترجم)

التحليل البلاغي والنحوي لتكون بمثابة تمهيد للتأليف الإبداعي؛ composition، تهذيب تروى اللغة المحلية التي كان عليها أن تحدث تزاوجاً وثيقاً بين اللغتين^(١٠) اللاتينية والإنجليزية كوسيلتين أدبيتين متساويتين في الشرعية، وذلك من خلال إعلاء مرونة اللغة المحلية ومكانتها المعيارية. وكون النصوص المدرسية لكوليت وليلى أساساً لـ "النحو الملكي"، الذي شرعه هنري الثامن (١٥٤٢) رسمياً وكذلك أصحاب السلطان فيما بعد (إدوارد الخامس، ١٥٤٧؛ إليزابيث الأولى، ١٥٥٩)، جعلها قوام التعليم الأدبي الإنجليزي بحلول أواخر القرن السابع عشر. وتم استكمال هذا المنهج الدراسي الإنساني بمجموعة كبيرة من الكتب البلاغية الموجزة والقواميس التي عكست تركيزاً كبيراً على الأسلوب، الأمر الذي جعل هذا المنهج الدراسي يطور فلسفة جمال تقوم على السهولة والوفرة والتنوع الذي ساد في أوروبا كلها، إلا أن كثرة عدد الكتيبات الموجزة الشعبية والتصنيفات والقواميس جعل لهذه الفلسفة الجمالية صدى خاصاً في المجتمع المتنوع الوفير للندن في عصر النهضة^(١١).

حظى نموذج كوليت في التعليم العام القائم على الجدارة بتدعيم كبير من المصلحين الكرومويليين Cromwellian reformers أمثال: ستاركى Starkey ومارشال Marshall موريسون Morrison، وسرعان ما كيّفه أصحاب الحركة الإنسانية أمثال: السير توماس إليوت Sir Thomas Elyot وروجر أشام Roger Ascham في "التربية الخاصة [التقليدية] للشباب في منازل الأشراف والنبلاء". ومثلت أطروحات إليوت وأشام خطوة مكررة مهمة في عملية القضاء التدريجي على العادات الإقطاعية والقيم الفروسية وإحلال "وحدة الشرف" القومي، التي يتم تفعيلها من خلال نظام مشترك في الآداب^(١٢) محل هذه العملية. وكان أشام والسير جون تشيك Sir John Cheke والسير توماس سميث Sir Thomas Smith وتوماس ويلسون Thomas Wilson وآخرون من بين جيل من الأساتذة بجامعة كمبريدج، الذين هيمنوا مع تلاميذهم بجامعة كمبريدج - وليم سيسيل William Cecil والثر مايلدماي Walter Mildmay وفرنسيس

وولسنجهام Francis Walsingham - على الحلقة الداخلية لحكم آل تيودور بحلول أواخر الحكم الإليزابيثي. وتبدت النزعة البرجماتية التقليدية prosaic pragmatism لهؤلاء الأساتذة بأكثر من طريقة: في استخدام الفصاحة ذات الأسس الكلاسية في الأمور العامة وفي "إحساس عامة الناس وفهمهم"^(١٣)؛ في الاهتمام بالنظام الفكري والفعالية البلاغية اللذين أنتجا أعمالاً في المنطق والبلاغة الأرسطية الشيسرونية الناضجة أمثال: حكم العقل Rule of reason (١٥٥١) وفن البلاغة Arte of rhetoric (١٥٥٣) لويسلون Wilson وفن الاستدلال Art of reason (١٥٧٣) لليفر Lever؛ وفي موقف نقدي صارم من اتجاهات الشعر والقصص المكتوبين باللغة المحلية^(١٤).

لعبت الهيمنة السياسية لهذا الجيل الأكبر سناً دوراً ما في تحفيز الجيل الأصغر من حاشية البلاط الإليزابيثي وجعلتهم يطورون فكرة الشعر المكتوب باللغة المحلية كهواية "للسيدات والوصيفات الشابات أو أفراد الحاشية العاطلين... [كنوع من] الترفيه الخاص"^(١٥). وكانت نظرية الشعر في البلاط الملكي خاضعة تماماً للتفاني المحسوبة calculated artlessness والبساطة المستمدتين من كتاب رجل البلاط Book of the courtier (ترجم في عام ١٥٦١) لكاستجليوني Castiglione، كما كانت تتناقض تناقضاً تاماً مع رصانة "التصنع المتعمد" والمقتضيات "الخصيسة.. الخائعة" للنشر التجاري، الأمر الذي جعلها تتميز بمعاداتها للأنواع العديدة من الأدب البرجوازي والشعبي. واشتملت قائمة المخالفات الأدبية على مجموعة كبيرة من الأشكال الشعبية: "الغوغاء النكرة من كتاب القصائد القصصية المقفاة"^(١٦)؛ "الرومانسات القديمة للأرملة الغابرة، المكتوبة خصيصاً للعامّة"^(١٧)؛ "الأساليب الفجة والكتيبات المرتجلة" التي تعج بها أكشاك بيع الكتيبات في لندن^(١٨)؛ "الخليط" من الأحداث غير المعقولة التي تحدث في المسرح الشعبي^(١٩)؛ والأساق متعددة اللغات للتجارة وثقافة اللغة المحلية التي جعلت "لغتنا الإنجليزية هجيناً وخليطاً"^(٢٠). وهكذا

امتد الدفاع الملكي عن الشعراء لكونهم زينة لـ "الملوك والأمراء والعظماء والمشاهير" إلى مصطلحات أيديولوجية جديدة في سياسة منتصف العصر التيودوري التي صنفت الممثلين الشعبيين وبأنى القصائد القصصية على أنهم من طبقة المتشردين ووضعي النسب^(٢١).

تم تدعيم الهجوم الملكي على أشكال الإبداع المكتوب باللغة المحلية من خلال كهنوت واعظ جعل لندن "مركز وجود الله، دون الأماكن الأخرى في هذا البلد"^(٢٢). فالكتابات الدينية المتطرفة التي تتادى بأن الكلمات التي تخرج "لا عن فم الرب" (سفر إرميا، ١٦/٢٣) "مكرسة للوثنية" ساعدت على إشعال هجومًا كهنوتيًا على كل أنواع الأدب المتخيل بما فيها "أغانينا وسوناتنا وقصور البهجة وخرافاتنا وتراجيدياتنا الإباحية وما شابهها من السحر والشعوذة"^(٢٣). ونشأ العداء نحو المسرح الشعبي في أحد جوانبه من القلق مما يهدد النظام الاجتماعي والأخلاقي المنبعث من البيئة متغايرة اللهجات للمسارح، وشاع هذا القلق بين كل سلطات مدينة لندن، كما دعم هذا العداء كراهية كل أشكال الكتابة الشعبية لأسباب اجتماعية وأخلاقية؛ وما دامت هذه الكلمات انتهكت احتكار الكهنوت والقضاة لوسائل التعبير، اعتبرت قولاً لا شرعياً لكُتَّاب ليس لهم رسالة.

تم استكمال الدفاعات apologiae الرسمية التي رد بها كُتَّاب مثل سدنى ولودج Lodge على الحملة الكهنوتية على يد مجموعة من رجال المسرح أنفسهم: دفاع توماس هيوود Thomas Heywood عن التمثيل بصفته "تزييناً للمدينة"^(٢٤)؛ استخدامات شكسبير الشهيرة للأنشطة الترفيهية والتسليات الشعبية؛ سخرية جونسون Jonson (فى سوق بارثولميو Bartholomew Fair على سبيل المثال) من الحرفية البيوريتانية puritanical literalism، التي خلطت بين الخيال والحقيقية. بين ١٥٦٠ و١٦٤٢ عندما زار أكثر من خمسين مليون مشاهد مسارح لندن، حققت الدراما الإنجليزية مستوى وجوده غير مسبوقين منذ العصور الكلاسيكية القديمة. وكان المسرح

مصدرًا لنظرية مسرحية صريحة أو ضمنية، وكذلك مصدرًا لأشكال جديدة من النظرية التاريخية والاجتماعية الثاقبة المؤثرة في تاريخ النقد الأدبي. في رصيد درامي يشمل ما يربو على مائة مسرحية كوميدية مثلت في لندن على سبيل المثال، أصبح الوعي النقدي بالطرائق العديدة التي صارت بها "المدينة عبارة عن كوميديا"^(٢٥) مصدرًا خصبًا للنظريات الكوميدية بما فيها نظريات جونسون. ويوجه عام نظرًا لتتويع فرق التمثيل والأرصدة الدرامية repertoires ومرتادي المسرح في عالم المسرح بلندن، توجهت مجموعة ثرية من الاستهلاكات prologues والنهايات epilogues والمقدمات المسرحية inductions-in-the-theatre إلى جمهور متغاير على دراية كبيرة بإيحاءات المسرح وأسلوبه.

بالإضافة إلى المسرح، أنتجت لندن جيلًا من مؤلفي الختيبات الكوميدية الجادة serio-comic pamphleteers (بمن فيهم روبرت جرين Robert Greene وتوماس ناش Thomas Nashe وتوماس ديكر Thomas Dekker)، الذين أدى انغماسهم في الطائفة التي ظهرت في تلك الفترة وتعمل في سوق الطباعة بالمدينة إلى دعاي جديدة للاحتراف الأدبي والشرعية الأخلاقية للتأليف القائم على أسباب تجارية والتجربة الدنيوية الشخصية^(٢٦). عندما يكتب مؤلفو الكتيبات في اتجاه "أسفل" تل القدر 'down' Fortune's Hill، إذا جاز لنا أن نستخدم عبارة جون دانبي John Danby، إلى جمهور حضري متغاير اللغة ناشئ، فإنهم يراهنون على مكانتهم - كحضرين منحطين معدمين ولا يرعاهم أحد - بشكل جديد من الشهرة الأدبية التي تكشف معنى "كون المرء له أعمال مطبوعة" إذا استخدمنا عبارة ديكر Dekker البديعة^(٢٧).

إن السرعة التي انتشرت بها الإشاعة التي شاعت عن جرين أنه كتب كتيبا في يوم وليلة تعكس وعيًا جديدًا بإيقاع المدينة، الذي يخلق "الأخبار" والحساسية الجديدة لأحوال السوق التي جعلت الكتاب "يطرقون كل ساعة قطعة أو أخرى من ذلك العصر الحديدي الصدي"^(٢٨). وهناك فروق مهمة تميز هذه الصورة الأخيرة عن

تصوير ملتون للندن الثورية بأنها "منزل فسيح الحرية" و"حانوت المصنوعات" به "سندانات وشواكيش تدور لتشكل كليشيات وأدوات العدالة المسلحة دفاعاً عن الحقيقة المحاصرة". ولكن في مفهوم توماس جودون Thomas Goodwin للمدينة بأنها "أكبر سوق للحقيقة في هذا العصر الأخير"، مثلما في احتفاء ملتون باللندنيين الذين "يتناقشون ويتحاجون ويقرأون ويخترعون ويتحاورون... ويتأملون ويبحثون ويطورون أفكارًا وتصورات جديدة"^(٢٩)، هناك إدراك مماثل تمامًا بطرائق قيام البيئة الدنيامية للمدينة بخلق الإمكانات التعبيرية ومواصلتها. وأدت الرغبة في استغلال هذه الإمكانات إلى إنتاج مجموعة متنوعة من الخطط الطوبائية؛ لتقنين مكانة لندن باعتبارها العاصمة الثقافية للأمة - بداية من مقترحات السير نيقولا بيكون Sir Nicholas Bacon وهمفري جيلبرت Humphrey Gilbert، إلى الأكاديميات رفيعة الشأن في العصر الكاروليني^(٣٠) Caroline age، إلى خطط الكومنولث^(٣١)

(*) العصر الكاروليني هو العصر الذي عاش وحكم فيه الملكان تشارلز الأول (١٦٠٠-١٦٤٩) وتشارلز الثاني (١٦٣٠-١٦٨٥) في بريطانيا، كان تشارلز الأول ملكًا لإنجلترا واسكتلندا وأيرلندا في الفترة (١٦٢٥-١٦٤٩) وتم إعدامه في أثناء الثورة الإنجليزية أو الثورة البيوريتانية التي امتدت من ١٦٤٠ حتى ١٦٦٠، وكان يؤمن بحق الملوك المقدس وسلطة كنيسة إنجلترا، الأمر الذي جعله يصطدم بالبرلمان؛ فعندما اجتمع البرلمان في عام ١٦٢٨ طلب من تشارلز الأول أن يجري بعض الإصلاحات في مقابل تمويله بنفقات حرب الثلاثين عامًا (١٦١٨-١٦٤٨)، وقبل تشارلز الطلب، لكنه حل البرلمان في السنة التالية. وفي عام ١٦٣٧ حاول أن يفرض المذهب الأنجليكاني على اسكتلندا، ولكن الإسكتلنديين ثاروا عليه، فدعا تشارلز إلى انعقاد ما يطلق عليه البرلمان الصغير في عام ١٦٤٠ لإمداده بالجيش والتمويل لمحاربة الإسكتلنديين، ولكن البرلمان رفض طلبه وأصر على الحفاظ على السلام مع اسكتلندا. وعلى الرغم من ذلك أصر تشارلز على محاربة الإسكتلنديين ولقي هزيمة مدمية؛ واضطر إلى دعوة البرلمان الطويل للاتفاق، واضطر لقبول قوانين تحد من سلطته على البرلمان. وعندما سمع تشارلز عن تمرد في أيرلندا رفض البرلمان السماح له بتحريك جيش لإخماد التمرد؛ فدخل بجيشه في مجلس العموم وحاول أن يعقل بعض أعضائه، فثار الشعب وهرب تشارلز، واندلعت الحرب الأهلية. أما تشارلز الثاني فحكم في الفترة الممتدة من ١٦٦٠ حتى ١٦٨٥ في أثناء عصر استعادة الملكية وهو = "عصر شهد ترسماً في التجارة وفي إنشاء المستوطنات في العالم الجديد بأمريكا، كما شهد معارضة شديدة للكاتوليكية وشهد عصره استقراً نسبياً. (المترجم).

(*) الكومنولث مصطلح يطلق في هذا السياق على بريطانيا دولة وحكومة بداية من موت الملك تشارلز الأول في عام ١٦٤٩ حتى استعادة الملكية وتنصيب تشارلز الثاني ملكاً في عام ١٦٦٠. (المترجم).

Commonwealth التي وضعها صمويل هارتليب Samuel Hartlib، إلى تأسيس الجمعية الملكية^(٢٢) Royal Society في لندن في عصر استعادة الملكية Restoration، التي تعتبر أعظم "المواطن المابقة أو الحالية للإمبراطورية"^(٢٣).

أعلنت الهيئات القانونية الأربع في لندن Inns of Court مكانة لندن كعاصمة ثقافية، وهذه الهيئات "أنبل حاضنات للإنسانية والحرية"؛ فبوجودها (حسبما يقول السير جورج بوك Sir George Buc) "لم يكن في إمكان لندن أن تتحدى بكفاءة اسم الجامعة وأسلوبها فحسب، بل وتحتل أيضًا أعلى درجة على سلم الجامعات"^(٢٤). لم تكن الهيئات القانونية الأربع مركزًا للتعليم القانوني فحسب، بل كانت بمثابة مقرًا مرتادًا ومدارس لتعليم آداب المجتمع finishing schools للنبلاء الشباب، الذين شجعتهم حفلات مرح إحدى الهيئات القانونية الأربع وهي هيئة الفندق القروي Inn Revels لجراي Gray عامي ١٥٩٤ - ١٥٩٥ على "ارتداء المسرح وما شابهه من أماكن الخبرة الحياتية، وأن يلجأوا إلى النوع الأفضل من تلقائية الحوار وبساطته حيث يمكنهم... أن يتزودوا بالمحادثات المتحضرة"^(٢٥). كانت الممارسات التنافسية للهيئات القانونية الأربع بما فيها من مناقشات ومساجلات حافزًا للميل المعاصر نحو "المداعبات الذكية والعبارات البليغة.. والمشادات الكلامية" واستكشاف إمكانات التعبير في الكتيبات الموزونة مثل منطق المحامي Lawiers logike (١٥٨٨) لأبراهام فرونس Abraham Fraunce وإرشادات في الكلام والأسلوب Directions for speech and style (ح. ١٥٩٩) لجون هوسكنز John Hoskins. كان الجو الدنيوي التنافسي للهيئات القانونية الأربع عاملاً من عوامل تطوير الأسلوب السينيكي إنسية إلى سينيكا[المقترض curt Senecan style والشكل الموجز والروح النقدية لكتاب مقالات

(٢٢) الجمعية الملكية منظمة مستقلة لتطوير العلوم الطبيعية بما فيها الرياضيات وكل العلوم التطبيقية مثل الهندسة والطب؛ وتم تأسيسها في لندن في عام ١٦٦٠ لتشجيع البحث العلمي وتطبيقاته وتطوير العلاقات العلمية الدولية وتقديم المشورة المستقلة في الأمور العلمية وتطوير البحث العلمي. (المترجم).

Essays (١٥٩٧) ليبكون، التى كانت غير مسبوقه ودعت اللاحقين إلى تمكلمها، وربما كان هذا الجو سبباً فى رفض بيكون للشعر بأنه تاريخ مزيف^(٢٢)، ذلك الرفض الذى كان حاسماً ورجمائياً.

ولكن أهم إسهام للهيئات القانونية الأربع فى النظرية الأدبية والنقد الأدبي تم من خلال محاكاة الهجاء الشعري الكلاسي على يد الأشخاص المقيمين فى لندن أمثال: جون دون John Donne وجون مارستون John Marston وإفيرارد جليبن Everard Guilpin. وطور كُتّاب الأهاجى satirists فى الهيئات القانونية الأربع نوعاً أدبياً وكلاسيكاً محدثاً جعل الهجاء وسيلة بديلة لمنصب شاعر البلاط laureateship وطريقة للنقد الأدبي والاجتماعي، وذلك من خلال تمييز طرائق الهجاء القديمة واختلافاته عن الأنواع الأدبية الأخرى. فبالإضافة إلى "الحكم السليم والإيجاز والطرافة"^(٢٤) فى الإبيجرام epigram و"الوصف الدقيق السريع"^(٢٥) للطابع النثري الذى تم استحداثه آنذاك، كان التمييز السريع الحيوي^(٢٦) للهاجائية الشعرية علامة على ظهور وعي وأسلوب حضريين فى مقابل المثالية والمجون المبالغ فيه، اللذين ميزا الأنواع الأدبية الغرامية courtly genres.

تدعمت هذه الحضرية المستمدة من مصادر كلاسيكية من خلال تطوير مجتمع لندنى راقى فى الحى الغربى^(٢٧) بلندن the West End فى العصر اليعقوبى^(٢٨) Jacobean وأوائل العصر الكارولينى^(٢٩) Caroline. واشتركت المجالات الاجتماعية للريف والبلاط والمدينة فى كونهم أمكنة للعمل والمتعة، وذلك بفضل اقتران الأشراف المتحضرين برفع المستوى الاجتماعى للمدينة فى المجتمع اللندنى، الأمر الذى جعل

(*) الحى الغربى يقع فى الجزء الغربى من وسط لندن، ويشتهر بمحلاته التجارية ومسارحه وفيه هايد بارك. (المترجم).

(**) العصر اليعقوبى هو العصر الذى حكم فيه الملك جيمس الأول إنجلترا بعد وفاة الملكة إليزابيث الأولى التى لم تتجب من يرث عرشها، وتولى فى الفترة من ١٦٠٣ حتى ١٦٢٥. (المترجم).

لندن "الفندق العام لأشراف هذه الأمة ونبلائها" ومكاناً تتبادل فيه الأرواح المهذبة لجزرنا الكلام البارع^(٢٨). وبصفة الحى الراقى فى لندن محل الإمكانيات الواسعة للتبادل الاجتماعى والفكرى، أصبح الميدان الذى تجاوز اللياقات المكثّرة على انفراد لـ "الريف" و"البلاط" و"المدينة" التى حددها بوتتهام Puttenham، وتم التصديق عليها فى النظرية النوعية لتوماس هوبز^(٢٩) Thomas Hobbes. وارتفعت مكانتها من خلال خلق "فكرة أوغسطية" Augustan idea تم التكهّن بها، على سبيل المثال، فى تشبيهات المتشاعر Poetaster (١٦٠١) لجونسون Jonson، ودعمتها المراسم الملكية والسياسات التى تساوى بين لندن وروما الإمبراطورية^(٣٠) imperial Rome؛ وتتمثل ملامحها الرئيسية فى أسلوب متحضر فى النظر إلى الذات والعالم وفى تنمية أنواع أدبية مستمدة من الآداب الكلاسيكية، بما فيها الإبيجرام epigram والمرثاة elegy والرسالة الشعرية epistle والقصيدة الغنائية ode والمقالة essay، كوسائل للنقد الاجتماعى والأدبى. وباكتشاف "طرائق أكثر حميمية وأقل رسمية"^(٣١) فى حاضرة يتزايد تعقدها وجلالها باستمرار، استتبعت الطريقة الاجتماعية المتحضرة التى ابتدأها بن جونسون Ben Jonson والعديد من مقلديه "أسلوباً [عالمياً] فى الحياة" بالغوص داخلياً وانتقائياً فى أعماق المجاهل الخاصة للذات والأصدقاء والأماكن المتميزة والمناسبات. وتم استقاء التنوعات الجديدة للرسالة الشعرية والمرثاة والقصيدة الغنائية والنثر النقدى من هوارس من خلال وساطة المُثل الرواقية stoic والإبيقورية Epicurean مثل جمود الحس apatheia (أو التحرر من العاطفة) والسكينة ataraxia (أو رباطة الجأش) والقرابة الفكرية oikeosis (أو التقارب المعقول فى المزاج والتفكير)، وتم تكيف هذه التنوعات الجديدة فى الخيارات التمييزية التى يتطلبها معدل الحياة الحضرية ودرجتها اللذين نشأ فى تلك الفترة^(٣٢). وإدراك جونسون لأن "التنوع غير معقول وبالتالي علينا أن نبحث " حفز شعاره النقدى السينيكى - مثل

الجاسوس *tanquam explorator* - ومحاولاته الشعرية والنقدية لـ "إيجاد الأفضل" و"استخلاص واختبار أفضل كل.. ما هو معروف"^(٤٣).

مع بداية القرن السابع عشر أصبحت لندن، كما يقول إدموند وترهاوس Edmund Waterhouse، "مجموع وخالصة كل البشر والأشياء لكل غايات وكماليات الحياة"^(٤٤). في قوتها الدافعة التجميعية، اشتركت الطريقة الاجتماعية مع الظواهر الحضرية الجديدة مثل الأحياء السكنية ذات البساتين *pleasure gardens*، والميادين المسيجة المقصورة على فئات معينة، والنوادي والمنتديات الأدبية *salons* والمسارح الخاصة في بيوت معينة، المقتنيات الخاصة وثقافة المتاحف الأولية في عملية الاستحواذ على الأشياء من خلال استلهاها وجعلها جزءاً أساسياً من المكونات الداخلية للمرء *process of appropriation by interiorization*. وفي العديد من القصائد، بحث الشعراء والنقاد الذين اقتدوا بين جونسون عما أسماه هارولد توليفر Harold Toliver طرائق "عرض الحقيقة"^(٤٥).

وحيث إن البحث النقدي عن التميز أنمى تمييز وتهذيب وإثراء المرء^(٤٦) فإنه ساهم في التراتب الاجتماعي للذوق، وتم هذا التراتب من خلال النقد التلقائي العرضي لأعمال مثل الشريف الكامل *Complete gentleman* (١٦٢٢) لهنري بيتشام Henry Peacham ورسالة لهنري رينولد *Epistle to Henry Reynolds* (١٦٢٧) لدريتون Drayton والعديد من كتب عرض وقائع "جلسات الشعراء" *sessions of the poets* لـ *pieces* لكثاب بداية من سكلنج *Suckling* حتى وينر *Wither*، كما تم هذا التراتب كذلك من خلال موجة جمع المختارات الأدبية، التي بدأت في أثناء الحرب الأهلية وأنتجت ما يقرب من أربعين مجموعة من المختارات الأدبية في حوالي أربعين سنة، وهذه المجموعات الجديدة جمعها "أشخاص مرموقون" وتتوجه إلى "أرقى ظرفاء العصر"، وجمعت بالإضافة إلى الشعراء ذوى الأسلوب الاجتماعي بداية من جونسون

وييومونت وفلتشر^(٤) the Beaumonts وروبلر Waller وسدلى Sedley مجموعة متنوعة من قوائم التعبيرات والخطابات النموذجية والألعاب والفوازير والألغاز الصعبة، وكتب الاصطلاحات التي كانت تهدف إلى تكويد رفعة الثقافة والانتقائية.

وكما الحال في عقلنة rationalization الموارد المجتمعة الأخرى في عصر استعادة الملكية Restoration - عقلنة اللغة والتعليم والأسواق - أدى الانتشار المجمع في دواوين لشعر الندوات^(٥) vers de société العام إلى جعل الأدب مؤسسة عامة تشتمل في داخلها على مبدأ استمراريتها^(٦). ولم يعد الأدب القومي أدبًا متجانسًا، بل تميز دومًا بتداخل اللياقات الحضرية والاقتران الذي يساوي بين الأساليب الحضرية الشعبية والرفيعة. وهكذا أصبحت لندن حاضرة ذات نفوذ كبير التقت فيها - نقدًا وإبداعًا - قوى القديم والحديث، الكلاسي والأوروي، الرفيع والشعبي، الثوري والمتعقل، وقد كانت هذه القوى متناقضة نظرًا. وتتجلى أهميتها بوصفها وسطًا للنقد الأدبي في حقيقة أن جون دريدن John Dryden أبأ النقد الإنجليزي^(٧) لم يكن من حاشية الملك ولا باحثًا، بل من سكان المدينة.

(٤) يقترن الكاتب هنا السير فرانسيس بيومونت Sir Francis Beaumont (١٥٨٤-١٦١٦) وجون فلتشر John Fletcher (١٥٧٩-١٦٢٥) معًا نتيجة لتعاونهما في كتابة مسرحيات مشتركة في الفترة من ١٦٠٦ حتى ١٦١٣ ومن أشهر أعمالهما المشتركة مسرحية مأساة فتاة Maid's Tragedy (١٦١٠-١٦١١) ومسرحية ملك وليس ملكا A King and No King (١٦١١)؛ ومن الجدير بالذكر أنهما لعبا دورًا بارزًا في تطوير فن الملهاة المفجعة Tragicomedy وهي نوع من المسرحيات يجمع بين العناصر المأسوية والعناصر الملهوية إلا أنها تنتهي نهاية سعيدة. (المترجم).

(٥) شعر يستمد موضوعاته من حياة الناس في المجتمعات الراقية، ويتميز بالرقعة والظرف الذي يدعو المتلقى أو المستمع للإبتسام. (المترجم).

الهوامش

- 1- F. J. Fisher, 'London as a center of conspicuous consumption in the sixteenth and seventeenth centuries' in Essays in economic history, ed. E. M. Carus-Wilson, 2 vols. (New York: St. Martin's Press, 1962), vol. II, pp. 197-207; R. Malcom Smuts, Court culture and the origins of a royalist tradition (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987), ch.3.
- 2- A lamentation in which is showed what ruin and destruction cometh of seditious rebellion (1536), in David Berkowitz (ed.), Humanist scholarship and public order (Washington: Folger Shakespeare Library, 1984), p. 97.
- 3- John Hart, A methode...to read English (1570), in Bror Danielsson (ed.), John Hart's works on English orthography and pronunciation, Stockholm Studies in English 5 (1955), p. 234; George Puttenham, The arte of English poesie, ed. G. D. Willcock and A. Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1936), pp. 144-5.
- 4- William Camen, Britannia (London: R. Newberry, 1586), Britain, or a chorographical description, trans. P. Holland (London: G. Bishop and J. Norton, 1610), pp. 421, 435; 'Apologie for the cittie of London', anon., in John Stow, A survey of London, ed. C. L. Kingsford, 2 vols. (1908; reprint Oxford: Clarendon Press, 1971), vol. II, p. 207.
- 5- Lawrence Manley, Literature and culture in early modern London (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
- 6- Ep. 195, in The correspondence of Erasmus, trans. R. A. B. Mynors and D. F. S. Thomson, in The collected works of Erasmus (Toronto: University of Toronto Press, 1974-), vol. II, p. 199; compare Ep. 118, in vol. I, pp. 235-6.
- 7- 'The Statutes of Saint Paul's School', in Nicholas Carlisle, A concise description of the endowed grammar schools in England and Wales, 2 vols. (London: Baldwin, Cradock, and Joy, 1818), vol. II, p. 71; Colet, Aeditio (1527; facs.

- Reprint Menston: Scolar Press, 1971), n. p. See also Joan Simon, *Education and society in Tudor England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1966), pp. 73-80; and Kenneth Charleton, *Education in Renaissance England* (London: Routledge & Kegan Paul, 1965), ch. 4.
- 8- The collected works of Erasmus, vol. VIII, p. 237.
- 9- Carlisle, *Endowed grammar schools*, pp. 67-7.
- 10- Ioannis Palsgravi Londoniensis, *ecphrasis Anglica in comoediam Acolasti*, ed. P. L. Carver (Oxford: Early English Text Society, 1937), p. 9.
- 11- Louis B. Wright, *Middle-class culture in Elizabethan England* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1935), chs. 5, 10.
- 12- Ascham, *The scholemaster* (1570), in *English works*, ed. W. A. Wright (Cambridge: Cambridge University Press, 1904), pp. 171, 205-7; Sir Thomas Elyot, *The book named the governor* (1530), ed. S. E. Lehmberg (London: Dent; New York: Dutton, 1962), pp. 12-15, 28, 40-6; Mervyn James, *Society, politics, and culture: studies in early modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), p. 328.
- 13- Thomas Wilson, *The three orations of Demosthenes* (London: H. Denham, 1570), sig. J.; compare Ascham, *The scholemaster*, p. 298.
- 14- See, for example, Ascham, *The scholemaster*, p. 290.
- 15- Puttenham, *The arte of English poesie*, p. 158. See Richard Helgerson, *Self-crowned laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the literary system* (Berkeley: University of California Press, 1983), pp. 25-35, and Daniel Javitch, *Poetry and courtliness in Renaissance England* (Princeton: Princeton University Press, 1978).
- 16- William Webbe, *A discourse of English poetrie* (1586). in G. Gregory Smith (ed.), *Elizabethan critical essays*, 2 vols. (1904; reprint Oxford University Press, 1971), vol. I, p. 246.
- 17- Puttenham, *The arte of English poesie*, p. 83.

- 18- Webbe, Discourse, in Smith (ed.), Elizabethan critical essays, vol. I, p. 246; compare Ascham, The scholemaster, p. 290.
- 19- Sir Philip Sidney, An apologie for poetrie (1595), in Smith (ed.), Elizabethan critical essays, vol. I, p.199; compare George Whetstone, Dedication to Promos and Cassandra (1578), in Smith (ed.), Elizabethan critical essays, vol. I, p. 59.
- 20- Epistle dedicatory to The shepheardes calendar, in Smith (ed.), Elizabethan critical essays, vol. I, p. 130.
- 21- Proclamation enforcing statutes against vagabonds, 28 April 1551, in Paul C. Hughes and James F. Larkin (ed.), Tudor royal proclamations, 3 vols. (New Haven: Yale University Press, 1964-9), vol. I, p. 517.
- 22- Thomas Jackson, The conuerts happiness (London: J. Windet for C. Knight, 1609), p. 30.
- 23- Stephen Gosson, Plays. confuted in five actions (1582), in Arthur Kinney, Markets of bawdrie: the dramatic criticism of Stephen Gosson, Salzburg studies in English literature 4(1972), p. 151; Edward Dering, Briefe and necessary instruction needefull to be known of all householders (London?, 1572), sig. Aiiir. See Jonas Barish, The antitheatrical prejudice (Berkeley: University of California Press, 1981), ch. 4, and Russell Fraser, The war against poetry (Princeton: Princeton University Press, 1970).
- 24- An apology for actors (1612), in O. B. Hardison, Jr. (ed.), English literary criticism: the Renaissance (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963), p. 226.
- 25- Edward Sharpham, The Fleire (1607), 2.1.124-34, in Christopher Gordon Pette, A critical old spelling edition of the works of Edward Sharpham (New York: Garland, 1986), p. 265.
- 26- Edwin H. Miller, The professional writer in Elizabethan England (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959); Phoebe Sheavyn, The literary professional in the Elizabethan age, ed. J. W. Saunders, 2nd edn (New York: Barnes and Noble, 1967).

- 27- Poets on fortune's hill (London: Faber and Faber, 1952), p. 45. Thomas Dekker, The non-dramatic works, ed. A. B. Grosart, 5 vols. (London: Huth Library, 1884-6), vol. I, p. 78.
- 28- Thomas Nashe, in R. B. McKerrow (ed.), The works of Thomas Nashe, 5 vols. (1904; reprint Oxford: Basil Blackwell, 1966), vol. I, p. 287; Dekker, Non-dramatic works, vol. III, p. 178.
- 29- Thomas Goodwin, Works, ed. J. C. Miller, 12 vols. (Edinburgh: James Nichol, 1861), vol IV, p. 313; Milton, Areopagitica (1644), in The complete prose works, ed. D. M. Wolfe, 8 vols. (New Haven: Yale University Press, 1953-82), vol. II, pp. 553-7.
- 30- Thomas Sprat, History of the Royal Society, ed. J. I. Cope and H. Whitmore Jones (1959; reprint St Louis: Washington University Press, 1966), pp. 86-8.
- 31- Jonson, Dedication to Every man out of his humour, in The complete plays, ed. G. A. Wilkes, 4 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1981), vol. I, p. 279; Sir George Buc, 'A Discourse, or Treatise of the third universitie of England', The annals, or generall chronicle of England, begun first by maister Iohn Stow, and after him continued... by Edmund Howes (London: T. Adams, 1615), p. 984.
- 32- Gesta Grayorum, ed. D. Bland (Liverpool: Liverpool University Press, 1968), p. 41. See also Philip J. Finkelpearl, John Marston of the Middle Temple (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969).
- 33- The advancement of learning, Bk. II, in J. E. Spingarn (ed), Critical essays of the seventeenth century, 3 vols. (1908-9; reprint Bloomington: Indiana University of Press, 1957), vol. I, pp. 5-6.
- 34- Paroemiographia (1659), in Lexicon tetraglotton (London: J. G. for S. Thmson, 1660), unpaginated preface.
- 35- John Stephens, Satyricall essayes characters and others (London: N. Okes, 1615), t.p.
- 36- John Marston, The scourge of villanie (1598), in The poems, ed. A. Davenport (Liverpool: Liverpool University Press, 1961), p. 122.

- 37- Martin Butler, *Theatre and crisis, 1632-1642* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 141.
- 38- Thomas Fuller, quoted in Lawrence Stone, 'The residential development of the West End of London in the seventeenth century', in *After the reformation: essays in honor of J. H. Hexter*, ed. Barbara C. Malament (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1980), p. 388; Dudley North, 'Metropolis', in *A forest promiscuous of several seasons productions* (London: D. Pakeman, 1659), p. 17.
- 39- Puttenham, *The Arte of English poesie*, p. 284; Hobbes, 'Answer to Sir William Davenant's preface before Gondibert (1650)', in Spingarn (ed.), *Critical essays*, vol. II, pp. 54-6.
- 40- Proclamation for buildings, 16 June 1615, in Paul C. Hughes and James F. Larkin (ed.), *Stuart royal proclamations* (Oxford: Clarendon Press, 1973-), vol. I, p. 346.; see also Howard Erskine-Hill, *The Augustan idea in English literature* (London: Edward Arnold, 1983).
- 41- Alastair Fowler, *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and kinds* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), pp. 195-202.
- 42- Katherine Eisamen Maus, *Ben Jonson and the Roman frame of mind* (Princeton: Princeton University Press, 1984), ch. 5.
- 43- Discoveries, lines 833-6; 'Epistle. To Katherine, Lady D'Aubigny', lines 17-20; 'To William Roe', line 3, in *The complete poems*, ed. G. Parfitt (New Haven: Yale University Press, 1975), pp. 395, 114, 84.
- 44- Edward Waterhouse, *The gentleman's monitor* (T. R. for R. Royston, 1665), p. 295.
- 45- *Lyric provinces in the Renaissance* (Columbus: Ohio State University Press, 1985), p. 100.
- 46- 'The metropolis and mental life', in *Classic essays on the culture of cities*, ed. Richard Sennett (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969), p. 57.

- 47- Pierre Bourdieu, Outline of a theory of practice, trans. R. Nice (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), p. 189.

(٣٤)

النقد في المدينة: ليون وباريس

تيموثي هامبتون

لا يمكننا أن نفهم تطور الشعر والنقد الفرنسيين في القرن السادس عشر دون الإشارة إلى نمو المركزين الحضريين الكبيرين وتحولهما، ليون Lyons وباريس، وعلى الرغم من أنه كان هناك تبادل كبير بين المدينتين وكان هناك أشخاص مستقرون في باريس ولهم نشاط في ليون والعكس، فإن هاتين المدينتين تقدمان صورتين متقابلتين للعلاقة بين النقد وبيئته الاجتماعية والمؤسسية. في الواقع، مجرد وجود ليون كمركز ثقافي ينافس باريس يعتبر أحد الملامح التي تميز عصر النهضة عن العصور الأخرى في التاريخ الثقافي الفرنسي؛ لأن ذلك يعكس العلاقة بين المركز والهامش، العاصمة والإقليم، تلك العلاقة التي هيمنت على الحياة الثقافية الفرنسية منذ أوائل القرن السابع عشر. كانت ليون النافذة التي دخل منها عصر النهضة فرنسا؛ فموقعها على الحدود الإيطالية جعلها نقطة التبادل لأي اتصال بشبه الجزيرة من الجنوب؛ كما أن ليون مرت بعملية تحول سريعة في أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر، الأمر الذي جعلها مدينة ذات أهمية دولية. فمنذ أوائل العقد الأول من القرن الخامس عشر أصبحت ليون مشهورة بأسواقها التجارية. فهذه الأحداث التي جذبت التجار من كل أنحاء أوروبا كانت تعقد في البداية مرتين في السنة لمدة ستة أيام. ثم أصدر الملك شارل السابع مرسومًا في عام ١٤٤٤ بإقامة سوق ثالث، وأصبح كل سوق يقام لمدة عشرين يومًا، وكان هدف الملك من تطوير ليون أن

يجعل المدينة نقطة الالتقاء التجارية لأوروبا؛ حتى يقضى على مكانة جارتها جنيف Geneva التي تتنافسها، وهكذا أصبحت ليون لفترة لا بأس بها من كل سنة مرتعاً لكل أنواع النشاط الاقتصادي، وجلبت هذه الأسواق تبادلات تجارية يسرها قرار ملكي خاص يسهل انتقال العملات واستخدام خطاب التبادل الذي تم استحداثه في تلك الفترة. كما أن هذه الأسواق دعمت التبادل الثقافي؛ حيث جلب المتعلمون من كل أنحاء أوروبا بضائعهم للسوق؛ وأضفى الجو الدولي للأسواق على ليون نزعة عالمية cosmopolitanism تميزت بها عن أي مكان آخر في فرنسا^(١).

إذا بحثنا عن شيء واحد يمثل ذلك النشاط الكثيف الذي حفزه تطور الأسواق، سنجد أنه الكتاب المطبوع، فمنذ سبعينيات القرن الخامس عشر بدأت ليون في التحول إلى مركز من مراكز تجارة الكتاب الأوروبية. وفي الحال هاجر الفلاحون من الريف المجاور إلى المدينة بحثاً عن وظيفة في مطابع الناشرين المشهورين أمثال: جان دي تورن Jean de Tournes وسباستيان جريفوس Sebastian Gryphius، الأمر الذي أدى إلى تكس سكانى في المدينة واضطراب مدنى لاحق. وقام الناشر بليون بنشر كل شيء، بداية من طبعات مشروحة للكلاسيات حتى الكتيبات الشعبية الرائجة. ويعنى وجود المطابع أن متقلى ليون احتكوا بسهولة بكل الكتابات الإيطالية في عصر النهضة وشروح لا تحصى للنصوص الكلاسيية، التي أنتجها المنقفون ذوو النزعة الإنسانية في كل أنحاء أوروبا^(٢).

صاحب توسع الأسواق ونمو الطباعة صعود ليون لتصير أكبر مركز مصرفى أوروبى، وكان لهذا التطور نتائج ثقافية واجتماعية مهمة علاوة على أهميته الاقتصادية البارزة؛ لأن المكانة المركزية التي احتلتها المدينة في تطوير نظام تجارى شامل لأوروبا كلها جذبت الأجانب الأثرياء والمتعلمين. وأهم فئة من هؤلاء السكان العالميين كانت الجالية الكبيرة نوعاً للرأسماليين الإيطاليين الذين يمتعون كل مدينة كبيرة وكل عائلة

مصرفية فى إيطاليا. وجاءت معهم الثمار الفنية والأدبية لعصر النهضة الإيطالية، تلك الثمار التى جذبت اهتمام النخبة المحلية فى الحال.

إن تأثير ذلك المجتمع الدولى على ذوق المثقفين المحليين وأسلوبهم مهم فى فهم التطور الثقافى للمدينة؛ لأن ليون لم يكن بها جامعة، بخلاف كل المراكز الثقافية الأخرى فى القرن السادس عشر. وكانت المؤسسة التعليمية الوحيدة اللافتة للنظر فيها هى كولييج دي لا ترينيتيه Collège de la Trinité، التى رأسها الباحث الإنسانى بارثيلمى أنو Barthélemy Anceau لفترة قصيرة. وبالطبع تأثرت الحياة الثقافية دوماً بوجود الكنيسة تأثراً كبيراً، إلا أن هذه المؤسسة تعثرت فى أثناء العقود الأولى من القرن السادس عشر. ولم تكن هناك مؤسسة شعبية كبيرة أخرى لتسد الفجوة التى نجمت عن هذا التعثر. ويعنى غياب الجامعة أن الحياة الثقافية للمدينة كانت فى يد الأرستقراطيين والبرجوازيين الأغنياء مثل الشاعر موريس سيف Maurice Scève والمهنيين من أمثال الطبيبين سيمفوريان شامبييه Symphorien Champier وفرانسوا رابليه François Rabelais، بالإضافة إلى أفراد من عالم الطباعة أمثال الفيلسوف الجدلى إتيين دوليه Étienne Dolet. وهكذا لم يلق انتشار المبادئ الفنية والثقافية الجديدة التى غذتها النزعة الإنسانية الإيطالية فى فرنسا مقاومة من عشيرة مثقفين مغلقين على أنفسهم، أو تحكم حاكم أو راع وحيد. لم تنشأ النهضة الليونية فى بلاط ملك أو دير، بل فى أماكن مثل المنزل الذى يقع تحت سفح التل للقاضى بيير سالا Pierre Sala؛ حيث كان كبار المثقفين يجتمعون بانتظام.

يرتبط النقد فى ليون بشلة المثقفين، وهى مؤسسة تسبق ثقافة الصالونات فى القرن السابع عشر، كما يرتبط هذا النقد بإحساس قوى بالهوية المدنية؛ فوجود جمهور من القراء العالميين فى ليون يدل على أن الشعور والنقد يميلان إلى أن يعرفا من خلال عكس صورة لمجتمع مدنى ناشئ بدلاً من مجتمع كنسى أو بلاط ملكى. ومن هنا نجد أن العلاقات بين الفرد والمجموع توسطتها فى الغالب صور لجماعات

صغيرة من المبتدئين بدلا من أن تتوسطها إشارات للمؤسسات الرسمية. علاوة على أن هذا الاستقلال النسبي ولّد تناقضا ظاهريا نجده في الغالب في أعمال مفكرى ليون؛ ففي الوقت نفسه نجد تركيزا على أهمية المجتمع وعلى قدرة الفرد على تعريف نفسه بمعزل عن المجتمع. ويمكننا أن نتبين هذا التناقض في أوضح درجاته عند الشاعرة البرجوازية لويز لابييه Louise Labé التي تستحضر وتمدح مجتمعا من القارئات وتستخدم هذا المجتمع المتخيل كمجتمع متعاير تعرّف على ضوئه الشخصية غير الملزمة بالأعراف. بالمثل عندما نشر جان دي تورن طبعة من أعمال بترارك Petrarch في عام ١٥٤٧، دمج فيها رسالة كتبها بنفسه بالإيطالية إلى الشاعر موريس سيف. وتستدعى هذه الرسالة كيف أن سيف الشاب الذى كان في بداية حياته الشعرية في ذلك الوقت حقق شهرة لـ "اكتشافه" مقبرة لورا Laura معشوقة بترارك في أفينيون Avignon. وقيام دي تورن بإعادة خلق هذا الحدث يدل على أنه هو وسيف شعرا بقدرة الكتاب المطبوع على إكساب الشهرة وخلق صورة معينة للمثقف. وبينما حدث "اكتشاف" المقبرة في عام ١٥٣٣ ظهر الخطاب في وقت كان سيف، الذى كان قد انسحب من الحياة العامة؛ ليكرس دقته لكتابة رائعته ديلي D'Élie، قد عاد ليتكفل بالقيام بالاستعدادات لدخول هنرى الثانى Henri II ليون. ويدعم دي تورن تصوير سيف لذاته كشخص منعزل. وكما قضى سيف السنوات الأولى من عمره مثل بترارك متأملا الأطلال (وللمفارقة الجميلة، يتأمل أطلال بترارك) يعود من عزلته التى كان يتغنى فيها بسيدته الغائبة. وأيا كانت طبيعة انسحاب سيف الحقيقة من الحياة العامة، فإن خطاب تورن يضيف على عودته مسحة صوفية، جاعلا الشاعر بترارك فرنسا وليون المقابل الفرنسى لفلورنسا.

يدل مثالا سيف ولابييه على أنه فى ظل اقتصاد المؤسسات الرسمية القوية لا يمكن تحقيق أو الوصول إلى الشهرة إلا على أساس مجتمع متخيل؛ بيد أن مجرد وجود تجارة الكتاب يعنى أن أعمال كتاب ليون لا تنتشر وسط المجموعات الصغيرة

من الأصدقاء الذين يستحضرونهم على الدوام فحسب، بل تصل كذلك إلى جمهور أعرض؛ فبالنسبة للأفراد ذوى الإرادة القوية على نحو خاص، أمثال الجدلي دوليه Dolet الذى لا يلتزم بالعرف، يمثل هذا الجمهور الأعرض جمهورًا لا تقل أهميته عن أهمية مجتمع سيدات ليون Dames Lionnoizes بالنسبة للابيه، إلا أن هذا الجمهور الأعرض كان مصدر إزعاج للآخرين. وفى هذه الحالات يمكن استحضار الشلة أو الأخوة الأدبية كحيز متخيل يمكن إدراج القلق على الطباعة فيه. قام الشاعر الغنائى كليمون مارو Clément Marot الذى أثر عمله فى كل كاتب من ليون فى تلك الفترة، بكتابة تصدير لطبعة ١٥٣٨ التى قام بها دوليه لشعره بخطاب موجه إلى الناشر يشكره على إخراج طبعة تلتزم بالمواصفات التى حددها الشاعر، ويأسف مارو لأن بعض الناشرين زخموا دواوين قصائده بأعمال كُتّاب آخرين بمن فيهم بعض الهرطقة، الأمر الذى أساء لسمعته الطيبة وعرضه للخطر. لكن نتيجة لفضل دوليه، كما يقول مارو، لن يبيع باعة الكتب مجموعة مهلهلة من الصفحات، بل كتابًا حقيقيًا. وهذا الخطاب الذى كتبه شاعر يعتمد على الإعانات الملكية إلى حد كبير يعكس صورة عن قدرة المؤلف وعجزه فى المجتمع التجارى؛ لأنه يصور منتجًا يحاول أن يضبط التعامل مع أعماله عندما تدخل سوقًا جديدًا غير مضمون؛ إلا أن الشكر الذى يتوجه به مارو يستحضر نظام رعاية أكثر تقليدية يمدح فيه المحسن على مساعدة الشاعر فى طباعة أعماله. ومارو يربط نفسه بدوليه فى علاقة توحى فى الحال بالزمالة المهنية، زمرة الأصدقاء، وربما جماعة البروتستانت - التى انضم لها مارو ودوليه، مثل العديد من مثقفى ليون^(٣).

يعكس عمل هؤلاء المفكرين اللينيين التوترات التى تعترض مجتمعًا تلعب فيه المؤسسات الثقافية الرسمية مثل البلاط والجامعة دورًا صغيرًا. أما فى باريس، فكان الموقف مختلفًا إلى حد ما، فهنا نشطت الحياة الفكرية فى إطار مجموعة من المؤسسات القوية التى كانت فى الغالب فى خلاف مع بعضهما بعضًا، ووجد كل

نافذ نفسه أمام معضلة صعبة وهى أن يوفق بين الأشكال السياسية والأشكال الدينية من السلطة. وكان موطن السلطة الفكرية التقليدية يتمثل فى السوربون Sorbonne وكلية اللاهوت ذات التأثير الكبير فيه. وهنا فى التقليد الإسكولانى scholastic الوسيط، ألقى رجال الكنيسة محاضرات على اللاهوت والجدل على الطلاب من كل أنحاء أوروبا. وإذا كانت تجارة الكتاب فى ليون تحتل المكانة الأولى فى نشر الأفكار الجديدة، فإن الناشرين الباريسيين وجدوا أنفسهم خاضعين لرقباء الجامعة، الذين كانوا يتخوفون من الإبداع الجديد ونجحوا فى عام ١٥٣٤ فى إجبار الملك على إصدار بيان لتجريم هذه الإبداع. أدى التشدد المتزايد للسوربون ضد التيارات الجديدة إلى شن الهجوم على الفلاسفة أمثال دوليه و إيرازموس Erasmus وعلى كُتاب القصص أمثال رابليه Rabelais نفسه. ولأن السوربون كان كلية لاهوت فى الأساس، فإنه خضع لسلطة الكنيسة وتلقى أوامره من البابا، وكانت علاقته بالعرش علاقة خصومة فى الغالب. وتزايد التوتر بين المؤسستين فى عشرينيات القرن السادس عشر عندما بدأ فرانسيس الأول Francis I ينمي اهتماماً بالفكر الإنسانى، وبدأ البلاط الذى كان مقره فى اللوفر الذى كان قد رُمح حديثاً وبالقرب من مدينة فونتينبلو Fontainebleau فى جذب الفنانين والكُتاب اللامعين من كل أنحاء أوروبا. وفى عام ١٥١٧، بدأ فرانسيس فى بناء مدرسة لتعليم اللغات القديمة بعد أن حفزه سكرتيه جيوم بويه Guillaume Budé ذو الميول الهلنستية. وكان هذا التدعيم للمؤسسة التى ستصير فيما بعد كوليج دى فرانس Collège de France محاولة لتقليد المؤسسات الإيطالية السابقة مثل أكاديمية فلورنسا the Florentine Academy. ولكن هذه المدرسة كانت استجابة للشعور بالفجوة التى تركها السوربون الذى يزداد تحفظه باستمرار، فهذه المدرسة كانت تعتمد الدراسة فيها على المحاضرات العامة الحرة^(٤).

ولكن نشأت من داخل الجامعة نفسها هياكل جديدة ستشكل المشروعات الثقافية العظيمة التى ميزت منتصف القرن، وكانت هذه المؤسسات الجديدة هى

الكلديات Collèges التي نشأت في القرن الخامس عشر كمنظمات خيرية للطلاب الفقراء، وسرعان ما بدأت الكلديات في تقديم مناهجها الخاصة، التي كانت تدرس في الغالب مع مناهج الجامعة العادية؛ ففي هذه الكلديات وجد المذهبان الجديدان - المذهب الإنساني Humanism والمذهب البروتستانتي Protestantism - العديد من أكثر مناصريهما حماساً، وكذلك بعض ألد أعدائهما: فكان الفقيه اللغوي ليفير ديتابل Lefèvre d'Étaples يقوم بالتدريس في كوليج دي كاردينال لموان Collège du Cardinal-Lemoine؛ وقضى كالفن Calvin و إيرازموس سنوات تكوينهما في كوليج دي ليزييه Collège de Lisieux؛ وفي كلية كوليج دي نافاز Collège de Navarre نجد المستشرق العظيم جييوم بوستل Guillaume Postel، كما نجد الرجل الذي سيدرس فيما بعد لمونتاني Montaigne في بورجو Bordeaux، ألا وهو جورج بيشانان George Buchanan؛ كما كان إجناتيوس لوايولا Ignatius Loyola من بين الطلاب.

في هذا السياق بدأت الدوائر التعليمية الصغيرة في تكوين نفسها لتمثل تحدياً لجهاز التعليم الرسمي، وفيه تكونت الجماعة الفكرية الأكثر تأثيراً في وسط القرن، وهي الجماعة التي تعرف باسم البلياد the Pléiade التي تشكلت بتدريس

جان دورا Jean Dorat في كوليج دي كوكريه Collège de Coqueret. فلقد درس دورا اللغة اليونانية لرونسار Ronsard الذي قضى خمس سنوات في كوليج دي كوكريه، وكذلك لجان أنطوان دي بائيف Jean Antoine de Baïf. واشتمل تدريسه على مناقشات كانت تعقد في منزل والد بائيف وهو لازار Lazare الدبلوماسي السابق، الذي يبدو أنه حوّل منزله إلى نوع من الأكاديمية المصغرة لتطوير الشعر والموسيقى. وكان رونسار يمتلك منزلاً قريباً، مثل جان چالان Jean Galland وهو صديق لرونسار ومدير في كوليج دي بونكور Collège de Boncourt. وجذبت هذه المنازل العديد من ألمع الكتّاب الشبان في تلك الفترة^(٥). وكانت مبادئ البلياد تهدف

إلى تجديد الآداب الفرنسية بالعودة إلى النماذج الكلاسيكية، وبالتالي تطورت إلى مؤسسة تعليمية، لكن على هامش المؤسسة الجامعية الرسمية. فى الواقع، شملت هذه الهامشية كل شىء، حتى الجانب الجغرافى: فقد كانت فيلا بانيف تقع على حافة باريس القديمة بالقرب من الخندق الذى يحيط بالمدينة. وفى هذا المكان صيغت العديد من الأفكار التى ستظهر فيما بعد فى أطروحات كبرى مثل مختصر الفن الشعرى الفرنسى Abbregé de l'Art poétique françois (١٥٦٥) لرونسار ودفاع عن اللغة الفرنسية وتوضيح لها Deffence et illustration de la langue françoise (١٥٤٩) لجواكيم دى بيليه Joachim de Bellay.

ولكن إذا كان سياق ليون قد أنتج تيارات فكرية ترتبط بصعود الطباعة وتطور المثقفين المحدثين civic intelligentsia، فإن المثقفين الباريسيين وقّعوا بين فكى المؤسسات التوأمين للبلاط والجامعة؛ فصلات الجامعة بالبابوية المتشددة على نحو متزايد جعلتها تقاوم التغيير. فى الواقع، لقي ألمع مفكر فى جيله الفيلسوف بيتر راموس Peter Ramus الاضطراء وللقمع عندما حاول أن يفند الفهم التقليدى لأرسطو، الذى كان يدرس فى كلية اللاهوت Faculty of Theology. فى المقابل، قام أعضاء البلياد الذين كانوا من النبلاء الصغار petty nobility فى الغالب بربط مصائرهم بالبلاط وبلعبة المصالح السياسية. ولم يغزلوا الأفكار الجديدة لحركة الإصلاح الدينى the Reformation movement مثلما فعل العديد من نظرائهم فى ليون، بل ظلوا فى مجال الأرثوذكسية الكاثوليكية Catholic orthodoxy وركزوا على المشروع الكبير الذى يراعه الملك لتجديد الفكر الفرنسى.

ذلك الارتباط الوثيق بين السلطة الملكية والأرثوذكسية الكاثوليكية والنقد الثقافى يعنى أنه على الرغم من أن البلياد يجب أن تعد من أوائل الحركات الطبيعية العديدة فى التاريخ الثقافى الفرنسى، فإن تبوّها للهيمنة الثقافية يتصادف مع رد فعل عام ضد انتشار أنواع الابتداع الدينى الفكرى، التى ازدهرت فى ليون فى ثلاثينيات وأربعينيات

القرن السادس عشر. كما أن هذا الارتباط الوثيق يفسر طريقة تحديد نقاد البلايد لسلطتهم الخاصة. فكُتاب ليون أمثال لابييه فى إهداء كتابها أشعار Poésies (١٥٥٥) ودوليه Dolet فى تصديراته العديدة وأنو Aneau فى كتابه Quintil Horatian (١٥٥٠)، الذى كتبه ردًا على دفاع دى بيليه - هؤلاء الكتاب يوضحون أنهم يتحدثون فى إطار سياق مدنى محدد إلى جمهور قراء نام يمكن أن يكونوا إما ليونيين أو فرنسيين. فى المقابل يزعم رونسا ودى بيليه أنهما يتحدثان بلسان فرنسا. ويمثل مشروعهما فى تأسيس نفسيهما كلسان حال الثقافة الفرنسية. وبهذه الطريقة، يجب عليهما أن يبنيا فرنسا أسطورية تستطيع أن تجعل مشروعهما شرعيًا؛ ولأنهما متحالفان مع الثقافة الملكية التى تجسد الحكومة بمقدورهما أن يدعيا سلطة الكلام - سواء أكانا فى البلاط بالفعل أم لا. وهكذا حتى دى بيليه الذى كان نجاحه فى البلاط متواضعًا نسبيًا، استمد سلطته الأدبية من غيابه، من الطريقة التى كون بها حياته فى روما كمنفى شعري أسطوري وكموظف عند الملك. قارن ذلك بكتابات مارو Marot خلال منفاه بفرارا Ferrara حيث يمتدح الملك بصفته راعيًا شخصيًا، بينما ترتبط "فرنسا" بقضاة "عدوانيين" طردوا مارو؛ فبالنسبة لمارو "فرنسا" عبارة عن مجموعة من الناس المحددين، أما بالنسبة لدى بيليه، فهى أسطورة^(١).

هكذا يمكننا أن نفرق بوجه عام بين سياق ليون الذى يتميز بالثقافة المدنية العلمانية، والسياق الباريسى الذى يتميز بوجود العرش والجامعة. ولكن بحلول السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر تغيرت هذه الجغرافيا الثقافية؛ فالحروب بين البروتستانت والكاثوليك التى اندلعت فى ستينيات القرن السادس عشر مزقت البنية السياسية والاجتماعية لفرنسا. وتزعزع التوازن الهش بين السياقات والمؤسسات والنقاد الذى شكل ازدهار ليون والبلايد. فالانحياز السياسى شمل السياقات الفكرية التى أنتجت الفكر النقدي الفرنسى على نحو مباشر جدًا أحيانًا، وبأواخر الثلاثينيات من القرن السادس عشر بدأ العرش الذى كان جزعًا على نحو متزايد فى اتخاذ إجراءات

صارمة إزاء المتففين المشتبّه بهم بالهرطقة؛ فتم حرق دوليه الجدلى فى بلاس موبير Place Maubert فى باريس. وتكرر سيناريو الإعدام هذا بعد ماضى خمسة وعشرين عامًا عندما وقع النقد فريسة لعنف الغوغاء، لا للمراسم الملكية. وبحلول عام ١٥٧١، اضطرب وانهار البلاط الفخم الذى صدق على أعمال البلياد؛ وأدى التشدد الأيديولوجى إلى استقطاب مجتمع المتففين؛ فتحالف رونسار مع أم الملك الكاثوليكية المتطرفة كاترين دى ميديشى Catherine de' Medici، كما أنه أقر العنف الذى تم ارتكابه ضد مواطنيه البروتستانت. وعندما فشلت المحاولات التى قامت بها القوى المعتدلة فى البلاط للتوسط بين الفرق المتحاربة، استولى الباريسيون على السلطة. وفى مذبحة عيد القديس بارثولميو قام الغوغاء بقتل راموس العظيم عدو السوربون فى منزله وقطعوا رأسه وألقوا به فى نهر السين^(٧). وما دامت المدينة نفسها لم تعد خلفية أو سياقًا للنقد، فقد قامت بتدمير الناقد.

الهوامش

- 1- On the cosmopolitanism of Lyons, see Robert Gascon, *Grand commerce et vie urbaine au XVIe siècle* (Paris: Presses Universitaires de France, 1971); Natalie Zemon Davis, *Society and culture in early modern France* (Stanford: Stanford University Press, 1975); Lucien Romier, 'Lyons and cosmopolitanism at the beginning of the French Renaissance', in *French humanism, 1470-1600*, ed. W. L. Gundersheimer (London: Macmillan, 1969), pp. 90-109; and James B. Wadsworth, *Lyons 1473-1503: the beginnings of cosmopolitanism* (Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America, 1962).
- 2- For the development of printing in Lyons, see Lucien Febvre and Henri-Jean Martin, *The coming of the book*, trans. D. Gerard (London: New Left Books, 1976).
- 3- Marot's preface is in his *Œuvres poétiques*, ed. G. Defaux, 2 vols. (Paris: Garnier, 1990), vol. I, pp. 9-11. On the religious context, see J. H. M. Salmon, *Society in crisis: France in the sixteenth century* (London: Benn, 1975), and Davis, *Society and culture*, chs. 1-3.
- 4- For the full history of this project see Abel Lefranc, *Histoire du Collège de France* (Paris: Hachette, 1898).
- 5- On the origins of the Pléiade see Frances A. Yates, *The French academies of the sixteenth century* (London: Routledge & Kegan Paul, 1988), ch. 2.
- 6- See Marot's *Epistres*, ed. C. A. Mayer (London: The Athlone Press, 1958), pp. 194-207.
- 7- On Ramus, see the definitive study by Walter Ong, *Ramus, method and the decay of dialogue* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958).

(٣٥)

الثقافة والإمبريالية والنقد الإنساني في مدن الدول الإيطالية

ديانا روين

يضرب النقد الجديد الذي ظهر في نهاية القرن الرابع عشر في إيطاليا بجذوره في حركة إحياء الدراسات الكلاسيكية التي تعرف باسم الحركة الإنسانية *humanism*، ولكن أنصار الحركة الإنسانية *humanists* بذروا بذور تراث غامض: فلقد كتبوا مقالات نقدية عن الحرية والدولة المثالية والبحث عن الخير، ولكنهم روجوا كذلك دعاية لبلاذهم تتجاهل الظلم الذي يقع فيها وتضفى الصبغة العقلانية على سياسة الإرهاب والعدوان خارج بلادهم، وذلك باسم السلام والأمن. وأياً كانت قوة الحركة الإنسانية طويلة الأمد فإنها لم تكن لتزدهر في شكلها المدني أو أشكالها الأكثر تاملًا، لولا التجديدات التي أحدثها بترارك *Petrarch*. فلقد كان بترارك أول من عبّر عن الاهتمامات الحديثة باللغة اللاتينية الكلاسيكية لشيشر *Cicero* وليفي *Livy*، واشتملت كتاباته على موضوعات مدنية وأدبية وفلسفية ودينية وتشتمل على نقد في صورة أدبية وقصيدة ملحمية لاتينية صاغها على غرار الإنيادة *Aeneid* لفرجيل وشعر غنائي مكتوب باللغة الإيطالية^(١).

ومع ذلك كانت هناك فجوة بين أنصار الحركة الإنسانية في القرن الخامس عشر وبترارك؛ فلقد كان في متناول هؤلاء الأنصار تراث لم يكن في متناول بترارك، ونقصد بذلك التراث تراث الفلاسفة والخطباء والمؤرخين وكُتّاب التراجم والشعراء

الإغريق. ويعد اختراع الطباعة توفر الإنسان في أواخر القرن الخامس عشر على مجموعة متنوعة وضخمة من النصوص الكلاسيكية والحديثة كانت ستذهل بترارك لو توفر عليها. فلقد ساعدت التقنية الجديدة للحروف المطبوعة القابلة للتحرك على نشر المزيد من الكتب في الخمسين سنة الأخيرة من القرن الخامس عشر فاق عددها عدد الكتب التي نسخها الناسخون في أوروبا قبل تلك الفترة.

ومن الملامح الأخرى التي تميز هذا القرن الأول للحركة الإنسانية عن الفترات التي سبقتة والتي تلتها: غلبة اللغة اللاتينية على اللغة المحلية كلغة مشتركة lingua franca للنقد الجاد؛ الحركية الهائلة لكبار الكتاب في تلك الفترة، الذين تحركوا فيما بين المدن وقصور الحكم؛ الأهمية الملائمة (بالنسبة للثقافة الأدبية المتحركة) لجنس كتابة الرسائل epistolary genre كوسيلة أساسية للتعبير عند الإنسانيين؛ ظهور عدد من الحركات الإنسانية الإقليمية المختلفة والمتميزة في الدول المدن city-states الإيطالية وكل منها لها طابعها المحلي الخاص؛ وأخيرًا والأهم النفور الكامن في أيديولوجية الحركة الإنسانية في عصر النهضة من العدالة الاجتماعية. عندما تبنى الإنسان موضوع الحرية وكرامة الإنسان فإنهم تكلموا عن مجموعة متجانسة صغيرة من سكان المدن الذكور المختلفين عن سواهم - وهم رجال تلقوا تعليمًا راقياً وكانوا يمتلكون المال والجاه منذ مولدهم^(١).

ومن بين الدول المدن الرائدة في عصر النهضة بإيطاليا كانت فلورنسا Florence أول دولة مدنية تدعم إحياء الدراسات الإغريقية، وتبني الحركة الإنسانية التي كانت ذات توجه مدني في الأساس. وبداية من المستشار كولوشيو سالياتاتي Coluccio Salutati تتابع على فلورنسا مجموعة من المستشارين، الذين أكدوا على أهمية التعليم في تدريب المواطنين على أن يلعبوا أدوارًا نشطة في الحكومة. وكانت الدراسات البيئية interdisciplinary studies للكلاسيات classics - اللغات والأدب والتاريخ والفلسفة التي سادت في اليونان وروما - أساسيات مثل هذا التعليم.

ولد سالييتاتى لأبوين لم ينالا حظاً من التعليم ودرس القانون في الجامعة في بولونى Bologna، وشغل وظيفة سكرتير المحكمة الباباوية في روما قبل أن يشغل منصب مستشار فلورنسا الذى ظل فيه حتى وفاته في عام ١٤٠٦^(٣). يُعد منصبه وعلاقته الوثيقة بأفراد الطبقة الحاكمة في فلورنسا مثلاً على التحالف بين أبناء الطبقة الدنيا الذين تلقوا تعليمًا جامعيًا والأعيان الذين يمثلون الرعاية الإنسانية humanist patronage في المدن الإيطالية. وكانت النزعة الجمهورية republicanism عند سالييتاتى ذات طابع رومانى شيشرونى: فلقد افترض أن شئون الدولة يمكن أن يديرها بأفضل طريقة ممكنة نخبة من الرجال الذين تؤهلهم ثروتهم ومكانتهم العالية المتوارثة لتولى وظيفة الحكم. وعلى الرغم من أن مجموعته العريضة من الأدباء اللاتينية اشتملت على أطروحات عن الحرية ودور المواطن الصالح وحرية الإدارة وأفضلية الحياة النشطة على حياة التأمل، فإنه لم يقل مطلقاً بإمكانية حكومة شعبية تمكن أن تكون بديلاً قابلاً لحكم النخبة Oligarchy.

تلازمت السياسة والدراسات الأدبية عند الإنسانيين، وعلى الرغم من أن سالييتاتى نفسه لم يتقن اللغة اليونانية، إلا أن جيل المستشارين الإنسانيين الذين خلفوه كانوا مطلعين إطلاعاً جيداً على الكتابات اللاتينية واليونانية، ولعب مستشار فلورنسا التالى ليوناردو برونى Leonardo Bruni وأغنى تاجرين في المدينة في ثلاثينيات القرن الخامس عشر كوزيمو دى ميديتشى Cosimo de' Medici وبالا ستروتسى Palla Strozzi دوراً فعالاً في جلب مجموعة من الهلنستيين Hellenists المشهورين إلى الجامعة في فلورنسا. ومن بين هؤلاء الغريباء قام الإيطاليان فرانسيسكو فيلفو Francesco Filelfo وجوفانى أوريسبا Giovanni Aurispa باسترجاع أول أكبر مجموعة من نوعها لمؤلفات كتاب اليونان القدماء من القسطنطينية Constantinople - هومر Homer، وسافو Sappho، وثيوكديدز Thucydides، وأسيخيلوس Aeschylus، وسوفوكليس Sophocles، ويوريپيدس Euripides، وأفلاطون Plato -

ولم يكن كل هؤلاء الكتاب معروفين في أوروبا في تلك الفترة حتى ولو عن طريق الترجمة^(٤).

وفي أثناء تلك الفترة الأولى لازدهار الدراسات اليونانية في فلورنسا، قام بالا سترونتسي وكوزيمو دي مينيتشي ونيقولو نيقولي Niccolò Niccoli وغيرهم من التجار والمصرفيين الأثرياء في المدينة بشراء مجموعات ضخمة من المخطوطات اليونانية النادرة، التي تمثل الآن أهم المخطوطات في المكتبة اللورنسية Laurentian Library في فلورنسا، وفي الوقت نفسه، كانت هناك أعمال لاتينية مجهولة لا تزال يعاد اكتشافها. فعندما قام المستشار الفلورنسي بوجو براشيوليوني Poggio Bracciolini بتفقيب المكتبات في فرنسا وألمانيا وسويسرا، اكتشف أعمالاً مفقودة مثل طبيعة الأشياء *De rerum natura* للوكرتيوس Lucretius وأول مخطوط كامل لكتاب تعليم الخطابة *Institutio oratoria* لكونتليان Quintilian وعدة خطب مفقودة لشيشرون.

عندما كان بروني يشغل منصب المستشار chancellorship قام بترجمة أعمال أفلاطون وأرسطو وزينوفون Xenophon وبلوتارك Plutarch، كما ألف عملين آخرين أصبحا مثالين على نوع من البلاغة القومية الأولى proto-nationalistic rhetoric وهما تاريخ شعب فلورنسا *History of the Florentine people* ومديح مدينة فلورنسا^(٥) *Panegyric to the city of Florence*؛ وكلا العملين ضرب به المثل في الأعمال الدعائية التي تم تكليف الإنسانيين في المدن الأخرى بكتابتها فيما بعد. واصل المؤرخان الفلورنسيان ماتيو بالميري Matteo Palmieri وجانوتسو مانتي Giannozzo Manetti والمستشاران بينيدتو أسكولتي Benedetto Ascolti وبارتولوميو سكاللا Bartolomeo Scala واصلوا تقليد الإنسانية المدنية، الذي تبناه بروني وساليتاتي، بينما كتب ليون باتستا Leon Battista - أكثر الإنسانيين الفلورنسيين اطلاعا - مقالات ونقداً في العمارة والتصوير والأسرة، وكلها ذات طابع مدني قوي.

في أواخر القرن الخامس عشر عندما تدعمت السلطة أكثر في يد مجموعة صغيرة من العائلات العريقة، انحسرت الاهتمامات المدنية عند الإنسانين وحل محلها نقد أكثر صبغة أدبية وفلسفية في فلورنسا. ومثل الأفلاطونيون المحدثون Neoplatonists الذين تجمعوا حول لورنتسو دي ميديشي Lorenzo de' Medici - أمثال: دوناتو أشايولي Donato Acciaiuoli وكرستوفورو لاندينو Cristoforo Landino ومارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino ويكو ديلا ميراندولا Pico della Mirandola - طليعة هذا النقد الجديد. وكان فيتشينو أبرز هذه الجماعة وأحدث ترجمته للأعمال الكاملة لأفلاطون ثورة في الدراسات الفلسفية في أواخر القرن الخامس عشر. أما أنجيلو بوليزيانو Angelo Poliziano، وهو عضو آخر في الحلقة اللورنسية the Laurentian Circle وأكثر فقيه لغوى philologist أصالة من بين أبناء جيله، فأطلق عليه لقب مؤسس تحقيق النصوص والتحليل الأدبي الحديثين^(١). وقرب نهاية القرن تكشف كتابات المؤرخين الفلورنسيين نيقولو ماكيافيلي Niccolò Machiavelli وفرانسيسكو جوتشارديني Francesco Guicciardini عن التحرر من الأوهام بشأن الدراسات الفلسفية الحديثة وقيود النقد في ظل الرعاية الإنسانية humanist patronage.

في ١٤٠٤ - ١٤٠٦، ضمت البندقية Venice مدن بادوا Padua وبادوينا Vicenza وفيرونا Verona لحكمها، وتلك خطوة لا تدل على تأسيس إمبراطوريتها البرية terra firma empire فحسب، بل وكذلك على إظهار مطامعها التوسعية ذات الطبيعة الثقافية والعسكرية على السواء. وكان على كتابات الإنسانين البنادقة Venetian أن تقدم أيديولوجية تصور سياسات البندقية الداخلية والخارجية على أنها سياسات عقلانية وعادلة، وتقدم هذه الأيديولوجية لباقي إيطاليا وأوروبا. ومثل الفلورنسيين اهتم حكام البنادقة بدعم كتابة التاريخ على منوال كتابات فرانسيسكو كونتاريني Francesco Contarini وأنطونيو دوناتو Antonio Donato وبرناردو

جوستناني البندقية - أمثال فرانسيسكو باربارو Francesco Barbaro وبناردو جوستينياني Bernardo Giustiniani وآخرين - التي تمجد الدولة وسياساتها.

كان أوائل العلماء والمدرسين اليونان في البندقية، كما في فلورنسا، غرباء، مثل جوارينو الفيروني Guarino da Veronese وفيلفو Filelfo، اللذين تم إرسالهما إلى القسطنطينية بصفتهم مبعوثين عن طبقة الأشراف patriciate لإتقان اللغة اليونانية وشراء الكتب اليونانية. وكان كفلاؤهم من نبلاء البندقية - أمثال فرانسيسكو باربارو Francesco Barbaro وليوناردو جوستينياني Leonardo Giustiniani وماركو ليبومانو Marco Lippomano - الذين كونوا ثروتهم من التجارة مع الشرق والممتلكات العقارية خارج مدينة البندقية التي يحيط بها البحر.

وعلى الرغم من أنه كان من المتوقع أن يقوم جوارينو وفيلفو بتلقين الفلسفة اليونانية لجيل جديد، فإن دراسات أعمال أفلاطون والأفلاطونية المحدثة التي كانت تتم تميمتها بدأب في فلورنسا لم يكن لها أي أثر على البندقية. فلقد سادت الدراسات الوسيطة التي تستند إلى أرسطو وابن رشد Averroes وتوما الأكويني Aquinas وسكوتوس Scotus ووليم من أوكهام Ockham في البندقية وجامعة بادوا^(٧). وتأثر الإنسانى البندقي جوفاني كالديرا Giovanni Caldiera بالفلسفة الأخلاقية لأرسطو وبالإسكولانيين [المدرسين] scholastics أكثر من تأثره بشيشرون وسالست Sallust، الأمر الذي جعله يؤكد الأناشبه بين القيم الجمهورية الدينية والقيم الجمهورية النخبوية في ثلاثيته عن الفضيلة *On virtue*، عن الاقتصاد *On economics* وعن السياسة^(٨) *On politics*. فبالنسبة لكالديرا، كان هناك إله واحد ودوج^(٩) doge واحد ورب عائلة paterfamilias واحد؛ ويبدأ ولاء المواطن للدولة بواجبه pietas نحو الله ونحو عائلته. أما النبيل البندقي لورو كيريني Lauro Quirini الذي كتب عن قضية القيادة السياسية

(*) الدوج هو لقب الحاكم الرئيسي المنتخب في جمهوريتي البندقية و جنوة قديما ويعني حرفيًا القائد أو الزعيم. (المترجم).

والطبقة الاجتماعية، فاختلف مع الإنسانيين الفلورنسيين الذين ذهبوا إلى أن وضيعي المولد يمكن أن يطمحوا إلى مناصب حكومية إذا كان عندهم من العلم ما يؤهلهم لذلك، ودافع عن حكم النخبة البندقية في أطروحته عن النبالة *On nobility* قائلاً إن الأشراف Patricians فقط هم المؤهلون لخدمة الدولة، والنبالة تورث، ولا يمكن أن تكتسب. والأعمال الأخرى ذات التوجه الأخلاقي مثل عن مهام الزوجة *On wifely duties* لفرانسيسكو باربارو روجت لتقافة ذكرية كارهة للمرأة وضيقة الأفق دون أننى اعتذار^(٩).

واصل التحفظ البندقي هيمنته طوال النصف الثاني من القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، وانعكس هذا التحفظ على البرامج الدراسية الإنسانية للمدارس العامة الثلاث في البندقية (مدرستي القديس مرقس، scuole di San Marco ومدرسة ريالنتو Rialto) وفي المطابع الجديدة. وأدى وصول العلامة والمححر وعامل الطبع اليوناني ألدوس مانوتشيوس Aldus Manutius إلى البندقية في تسعينيات القرن الخامس عشر إلى تدعيم مكانة البندقية كمركز لصناعة النشر في إيطاليا، حيث إن المطبعة الألدوسية the Aldine press شجعت البرامج الدراسية الإنسانية على الاعتماد على مجموعة نصوص مختارة من العالم القديم كمادة للتدريس. وجذب ألدوس الإنسانيين من كل أنحاء إيطاليا إلى ورشته، وابتدأ عملية طباعة للكتب على نطاق أوسع، وأرخص. وصاحب صعود الطباعة في البندقية تطوير منهج علمي جديد في تحقيق النصوص textual criticism، الذى ركز على مهارات النحو وفقه اللغة أكثر من الاهتمامات المدنية للجيل السابق من الإنسانيين. وكان إرمولاباربارو الصغير Ermolao Barbaro the Younger وجيرولامو دوناتو Girolamo Donato وماركانطونيو سابيليكو Marcantonio Sabellico وألدوس نفسه أصحاب الريادة في هذا التطوير.

كما شهدت البندقية والمدن التابعة لها Veneto صعود النساء الإنسانية الثلاث فى القرن الخامس عشر وهن إزوتا ونوجارولا والفيرونية Isotta Nogarola of Verona ولورا سيريتا من بريسا Laura Cereta of Brescia والعلامة البندقية كاسندرا فيديلى Cassandra Fedele، وكل منهن تركت لنا مجموعات منشورة من الرسائل والكتابات الأخرى باللغة اللاتينية^(١٠) ورسائل letters كل من سيريتا وفيديلى تقدم شخصية persona واعية بأنوثتها وتختلف اختلافاً جدياً عن النموذج الإنسانى الذكورى. وسيريتا هى الوحيدة التى توجهت بنقدها الرسائل إلى معالجة مشكلات النساء كطبقة، حيث إنها كانت أول كاتبة نسوية feminist فى إيطاليا.

فى ميلان Milan مركز الدعم المؤسسى للأدب والفنون فى البلاط الدوقى ducal court فى القرن الخامس عشر. وهنا اختلفت ميلان عن فلورنسا والبندقية؛ حيث كانت مصادر الرعاية الإنسانية أكثر تنوعاً وانتشاراً؛ فالدعم المالى للجامعة فى بافيا Pavia وللأدب والفنون وتوزيع الوظائف الدبلوماسية والمستشارية (وهى مناصب احتلها الكتاب الإنسانىون فى مجملها) وكل ذلك توقف على حسن نية الدوق.

من الناحية الاقتصادية، كانت ميلان تشبه جمهوريتى حكم النخبة the oligarchical republics للبندقية وفلورنسا أكثر من شبهها بالممالك الأخرى فى إيطاليا أثناء عصر النهضة. وعلى الرغم من أن ميلان استمرت فى كونها مركزاً لصناعة النسيج والأسلحة طوال القرن الخامس عشر، فإن الدوقية duchy ظلت معتمدة على الإيرادات التابعة من فرض الضرائب على المدن التابعة the client cities التى تسيطر عليها^(١١).

وعلى الرغم من أن أربعة لوردات متتابعين لميلان أثبتوا، بحلول منتصف القرن، أنهم بإمكانهم أن يعادلوا أو يفوقوا قوة فلورنسا والبندقية فى الحرب، فإن ميلان مكثت فى ظل تلك المدينتين من الوجهة الثقافية؛ فالجامعة فى بافيا كانت تختقد إلى

مكانة الجامعتين الوسيطتين العظميين لبولونيا وبادوا، كما افتقدت هيئة تدريسيها إلى القوة السياسية للأساتذة الجامعيين فى فلورنسا.

فكل أشهر العلماء اللاجئيين اليونان - جوهانس أرجيروبولوس Johannes Argyropulos وديمترىوس كاسترينوس Castrenus وديمترىوس كالكونديلاس Chalcondylas Demetrius وكاليسستوس Callistus وجازا Gaza وقنسطنطين لاسكارس Constantine Lascaris - قاموا بالتدريس فى ميلان وبافيا لفترة قصيرة تتراوح ما بين عام وعامين، ثم انتقلوا بعدها إلى فلورنسا أو روما أو نابولى^(١٢) . Naples

مع بداية القرن الخامس عشر، نشطت فى ميلان شخصيات لامعة مثل السفير البيزنطى Byzantine فى إيطاليا مانويل كيسولوراس Manuel Chrysoloras وجاسبارينو بارزيتسا Gasparino Barzizza، اللذين قاما بالتدريس لفيلغو وبانورميتا Panormita وألبرتى Alberti فى بادوا. ولكن فى ثلاثينيات القرن الخامس عشر قام دوق ميلان فيليبو ماريا فسكونتي Filippo Maria Visconti بمنح الحركة الإنسانية حافزها الحقيقى الأول. وعلى الرغم من أن فسكونتي صرح للمقربين منه أنه يفضل الأدب المكتوب باللغة المحلية على الأدب المكتوب باللغة اللاتينية، فإنه كان يتوقع منه بصفته لورد ميلان أن يبقى على الخطباء المتحدثين باللاتينية، الذين يمكنهم أن يلعبوا دور المبعوثين الأجانب ويكتبوا الخطابات والبيانات السياسية، ويؤلفوا الخطب والقصائد والقصص القصيرة *novelle* لقراءتها فى البلاط بتلك اللغة. ومن العلماء المشهورين الآخرين الذين كان لديهم نشاط فى بلاط فسكونتي فى عشرينيات وثلاثينيات القرن الخامس عشر جوفانى لامولا Giovanni Lamola وفيلافيو بيونديو Flavio Biondo، اللذان تركا ميلان وذهبا إلى فلورنسا، وأنطونيو بيكاديللى Antonio Beccadelli (بانورميتا Panormita) وبارتولوميو فاشيو Bartolomeo Facio ولورنيسو

فالا Lorenzo Valla، وهؤلاء الثلاثة جميعهم تركوا ميلان في النهاية وذهبوا إلى بلاط الملك ألفونسو King Alfonso في نابولي.

عندما دخلت ميلان في حرب مع فلورنسا في ١٣٩٧-١٤٠٢، شن الإنسانيون في تلك المدينتين حرباً أيديولوجية عن أفضل شكل من أشكال الحكم؛ فدافع أنطونيو لوشى Antonio Loschi عن الملكية monarchy بصفتها الحكومة المثالية، بينما اتنى المستشار الفلورنسي ساليئاتى على الحكومة الجمهورية والمثل الأعلى للحرية *libertas*، وتم إحياء هذا الجدل في عشرينيات القرن الخامس عشر عندما جاهدت كل من الدولتين المدينتين الإمبراطوريتين لفرض هيمنتها على مدينة لوكا Lucca. أظهر ليوناردو برونى Leonardo Bruni، في كتابه تقرير مدينة فلورنسا *Encomium of the city of Florence*، مزاعم جعلت جمهورية النخبة the elitist republic في فاورنسا تبدو كما لو كانت يوتوبيا اشتراكية، بينما اتنى بيير كانديدو ديسمبرو Pier Candido Decembrio في كتابه تقرير مدينة ميلان *Panegyric for the city of Milan* على الملكية بصفتها أفضل أشكال الحكم^(١٣). ولكن المثل العليا الجمهورية - الخاصة بكميونات^(١٤) communes العصور الوسطى، لا بجمهورية شيشرون - كانت ما زالت حية في ميلان في منتصف القرن الخامس عشر. وفي عام ١٤٤٧، قام ائتلاف بين نبلاء ميلان وأعضاء نقابات guildsmen المدينة، واستبدل حكومة جمهورية شعبية بملكية فسكونتى^(١٤).

كان فرانيسيسكو فيلفو أبرز شخصية على الساحة الثقافية بميلان في النصف الثاني من القرن الخامس عشر، وهو أستاذ أدب تلقى تعليمه في القسطنطينية وبادوا،

(*) في العصور الوسطى، كان الكوميون عبارة عن مجموعة من الأشخاص يحصلون على وثيقة من اللورد الإقطاعي أو العادل تمنحهم بعض امتيازات الحكم الذاتي؛ وهو أشبه بالبلدية حيث يعيش مجموعة أفراد مع بعضهم بعضاً تجمعهم مصالح مشتركة ويتقاسمون العمل والدخل والممتلكات. (المترجم).

وقام بالتدريس في فلورنسا والبندقية وبولونيا قبل أن يجرى إلى بلاط فسكونتي^(١٥). وبعد أن وصل إلى ميلان في عام ١٤٤٠، لعب دور شاعر البلاط وخطيبه عند أربعة دوقات متتاليين لميلان. وكان مشهوراً في إيطاليا كلها بسعة علمه اليوناني ومجموعته الكبيرة من القصائد اليونانية التي كتبها. كما قام بإحضار مجموعة من أساتذة اللغة اليونانية البيزنطيين المتميزين إلى ميلان. وتشتمل رسائله اللاتينية على مقالات تنتقد الانتهاكات التي كانت ترتكب في حق السكان المدنيين في أثناء الحروب الميلانية على الحكم، كما تنتقد الفساد الذي عم في سنتي الحكم الجمهوري الشعبي في ميلان، وكذلك جدول الأعمال الإمبريالي للدولتين العظميين، وهما ميلان والبندقية.

اتضح أن الشرح والنقد والدعاية ذوى الطابع السياسي حرفة كبرى للإنسانيين الميلانيين؛ فكل من بيير كاندينو ديسميريو وجوفاني سيمونيتا Giovanni Simonetta والباشنسي أنطونيو دي ريبالتا the Piacenzan Antonio di Ripalta وفيما يبدو برناردينو كوريو Bernardino Corio كتبوا سيراً موجزة profiles عن الدوقات السفوريسيين^(١٦) the Sforza dukes وحملاتهم العسكرية وعصورهم.

يجب علينا أن نتناول المركزين الإقليميين الآخرين للحركة الإنسانية - روما و نابولي - على حدة نتيجة لطابعهما المختلف في الإحياء الكلاسي في إيطاليا؛

(*) نسبة إلى موسيو أتندولو سفورسا Muzio Attendolo Sforza (١٣٦٩-١٤٢٤) الذي كان قائد فرقة مرتزقة إيطالية، ويطلق اسمه على عدة أفراد من عائلته خلفوه في منصبه، وهم سفورسا فرنسوا الأول ألكسندر François Ier Alexandre وهو دوق ميلاني وقائد فرقة مرتزقة شهير وابن السابق (١٤٠١-١٤٦٦)؛ سفورسا جالياس ماري Galéas-Marie دوق ميلان، ابن السابق (١٤٤٤-١٤٧٦)؛ سفورسا لودوفيك Ludovic دوق ميلان، وهو عم السابق (١٤٥٢-١٥٠٨)؛ سفورسا مكسيميليان Maximillien، دوق ميلان وابن السابق (١٤٩٣-١٥٣٠)؛ سفورسا فرنسوا الثاني ماري François II Marie وهو آخر دوق لميلان والابن الثاني للودوفيك (١٤٩٥-١٥٣٥). (المترجم).

فبالمقارنة بالمدن في الشمال كانت روما و نابولي ما زالتا راكنتين اقتصاديًا في القرن الخامس عشر. وعلى الرغم من أن الصناعات التي تأسست في روما في مطلع القرن الخامس عشر كانت صناعة المجوهرات والفندقة innkeeping والصناعة المصرفية الدولية، ظلت صناعة التعدين وتصنيع الحديد وإنتاج الحرير والطباعة غير متوافرة إلى أن أدخلها الملك فيرانتى King Ferrante إلى مملكة نابولي الزراعية الواسعة^(١٦).

اختلفت الحركة الإنسانية الرومانية عن نظيرتها في المدن الأخرى نتيجة لنفوذ البابوية papacy الواسع في شئونها الثقافية؛ ففي روما نشأت الحركة الإنسانية كإعادة صياغة دائمة لأيديولوجيات روما القديمة باعتبارها زعيمة للعالم caput mundi وإمبراطورية إبان الحكم البابوي، وكذلك إعادة صياغة للفكر اللاهوتي التوماوي^(١٧) Thomist theology. ولم تكن روما في القرن الخامس عشر قمة ثقافية مثما كانت نابولي الإنسانية. وعلى الرغم من أن البلاط البابوي كان مركز الإنتاج الثقافي في روما الإنسانية، كانت هناك مراكز أخرى للنشاط الفكري؛ وأهمها العائلات التي تتكفل بالرعاية the patronage-dispensing families أو منازل الكرادلة والدبلوماسيين والمصرفيين المقيمين في المدينة، و"الأكاديميات" الثقافية الخيرية amici غير الرسمية والجامعة والمطابع المؤثرة مثل مطبعة بنارتس وسونهيم Pannartz and Sweynheym.

وصلت الحركة الإنسانية إلى روما متأخرة قليلاً عن وصولها إلى مدن الشمال. وقام أول بابا إنساني، وهو البابا نيقولا الخامس Nicholas V، بجمع مكتبة من أهم مكتبات النصوص الكلاسيكية في أوروبا، وأمر بترجمة أعمال الكتاب اليونان القدامى واستحضر مجموعة من أبرز العلماء والنقاد والشعراء في إيطاليا إلى روما.

(*) نسبة إلى توما الأكويني Thomas Aquinas (١٢٢٥-١٢٧٤) الراهب الدومينيكاني، وعالم اللاهوت والفيلسوف الإيطالي الذي كان يمثل النزعة المدرسية scholasticism وطبق المناهج الأرسطية على اللاهوت المسيحي. (المترجم).

وانشغل الباباوان اللذان خلفاه، وهما البابا كالستوس الثالث Calixtus III والبابا بيوس الثاني Pius II، بتنظيم حملة عسكرية لتحرير القسطنطينية من حكم الأتراك، ولم يساهم أى منهما مساهمة ملموسة في عمل الإنسانيين. ويعد وفاة بيوس الثاني شن البابا بولس الثاني حرباً صريحة على أكاديمية من أهم الأكاديميات الإنسانية في تلك الفترة، وهى أكاديمية بومبونيو ليتو Pomponio Leto، فقبض على أعضاء حلقة ليتو Leto's circle متهماً إياهم بترويج النزعة الجمهورية والأفلاطونية واللوواط فى دولة الفاتيكان، وأمر بتعذيبهم. وآخر اثنين من الباباوات الذين حملوا مشعل النور فى العرش البابوى قبل نهب روما فى عام ١٥٢٧ هما يوليوس الثانى Julius II وليو العاشر Leo X اللذان أحضرا للبلاط البابوى مجموعة من أصحاب أفضل الأساليب اللاتينية فى إيطاليا.

كانت حلقة العلماء والفلاسفة واللاهوتيين اللاجئين اليونان الذين التقوا حول المنفى البيزنطى كاردينال بيساريون Cardinal Bessarion من بين الجماعات الثقافية البارزة والأكاديميات فى روما، واشتملت هذه الحلقة على تيودور جازا Theodore Gaza وأندرونيكوس كاليستوس Andronicus Callistus ودوميزيو كالديريني Domizio Calderini ونيقولو بيروتى Niccolò Perotti وجورج الترابيزوندى George of Trebizond. ونتيجة لتأثر هؤلاء الكتاب بفيتشينو^(*) Ficino والأكاديمية الفلورنسية، أظهرت كتاباتهم ومناظراتهم منذ بداية الخمسينيات حتى السبعينيات من القرن الخامس

(*) مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino (١٤٢٣-١٤٩٩) فيلسوف وعالم لاهوت إيطالى ساهمت ترجماته وشروحه لأعمال أفلاطون فى الإحياء الأفلاطونى فى عصر النهضة (من القرن الرابع عشر حتى القرن السابع عشر)؛ وأسس الأكاديمية الأفلاطونية خارج فلورنسا، وفى هذه الأكاديمية قام بأول ترجمة كاملة لأعمال أفلاطون إلى اللغة اللاتينية، وفيما بعد كتب كتابه اللاهوت الأفلاطونى Theologia Platonica (١٤٨٢) وهو عبارة عن دراسة فى خلود النفس البشرية. كما أن شرحه لمحاورة المائدة Symposium لأفلاطون أدخل مفهوم الحب العنرى باعتباره صداقة من نوع خاص تقوم على محبة الله. (المترجم)

عشر اهتماماً متزايداً بالتوفيق بين فكر أفلاطون وأرسطو وفكر علماء اللاهوت المسيحيين^(١٨). وركزت الأكاديميات الرومانية الأخرى التى برزت فى نهاية القرن مثل أكاديميتى باولو كوريتسى Paolo Cortesi ويوهان جوريتس Johann Goritz جهودها على تنمية الفصاحة اللاتينية، وذلك مجال اعتبره بعض الإنسانيين أكثر أمناً من الوجهة السياسية من دراسة الفلسفة اليونانية.

اختلفت الحركة الإنسانية فى نابولى عن الحركة الإنسانية الإيطالية الشمالية نتيجة لهيمنة الملك على كل جانب من جوانب الثقافة النابولية Neapolitan culture. فلم تكن هناك مؤسسات تعليمية أو سياسية - أى لم توجد مدارس مستقلة أو عامة أو مكتبات أو جامعات أو مجلس شيوخ أو مجلس شورى - كما لم تكن هناك الرعاية الأرستقراطية المهمة التى وجدت خارج بلاط الدوق.

من بين الشخصيات المهمة للحركة الإنسانية النابولية كان هناك الكُتَّاب والعلماء الذين جاءوا لنابولى من المدن الحواضر فى الشمال: جانوتسو مانيتى Giannozzo Manetti من فلورنسا؛ لورنتسو فاللا Lorenzo Valla وأنطونيو بيكاديلى (بانورميتا) اللذان عملا فى ميلان؛ العلماء المهاجرون اليونانيون تيودور جازا وجورج التريبزوندى وقسطنطين لاسكاريس Constantine Lascaris الذين قاموا بالتدريس فى مدن مثل البندقية وميلان وروما قبل أن يجيئوا للجنوب. كانت صورة الذات self-image التى تبناها أول الملوك الأرغونيين Aragonese لنابولى، وهو الملك ألفونسو Alfonso وكذلك مروجو الدعاية الإنسانىون له أكثر شبهاً بأمر فرقة مرتزقة condottiere-prince إقليمى أكثر من شبهها بحاكم واحدة من الدول المدن الرائدة فى إيطاليا. فلقد قاد ألفونسو جيوشه وعسكر وجانبه كُتَّاب بلاطه.

بينما ضعف النقد فى ظل الاستبداد المطلق للملوك الأرغونيين كتب الإنسانىون النابوليون شعراً غنائياً. وازدهرت أكاديميتان إنسانيتان عريقتان فى بلاط نابولى: رأس

بانورميّا الأكاديمية الأولى، ورأس جوفانى بونتانو Giovanni Pontano الأكاديمية الثانية. وخرج الأكاديميان رفيقا بونتانو - وهما خاريتيو Chariteo وسناتسارو Sannazaro - على الأهاجى اللاتينية والمقالات النقدية للإنسانيين فى القرن الخامس عشر Quattrocento فى الشمال، وكتبوا القصائد الرعوية الحوارية eclogues باللغة المحلية على غرار أسلوب فرجيل Virgil، بينما كتب هو نفسه قصائد رعوية pastoral وقصائد صيادين piscatorial باللغة اللاتينية.

و لكن كانت نابولى حالة استثنائية؛ ففى باقى إيطاليا، حلت المقالة النقدية فى القرن الخامس عشر محل التعليق التفسيرى التفصيلى الذى ساد فى القرون السابقة؛ وكانت هذه المقالة ملمحاً جوهرياً من ملامح الحركة الإنسانية فى عصر النهضة، سواء أكانت هذه المقالة تتخذ شكل الرسالة أم الخطبة أم الحوار أم القصيدة. وركز ذلك النقد الجديد أحياناً على حل مشكلة نصية أو على مسألة من مسائل الشكل أو الأسلوب أو التأثير والتأثر. ولكن فى الغالب كان العالم الإنسانى للأدب أو الناقد النصى أو المنقّب عن النصوص الكلاسيكية المفقودة ذا اهتمامات سياسية كذلك، سواء أكان شاعرًا أم مؤرخًا أم فيلسوفًا أم ناقدًا محايدًا للثقافة والمجتمع.

الهوامش

- 1- Petrarch. *Rerum familiarum libri I-VIII*, trans. A. S. Bernardo (Albany: State University of New York Press, 1975).
- 2- Lauro Martines, *Power and imagination* (New York: Vintage Books, 1979), pp. 191-217.
- 3- On the intellectual and biographical background of Salutati, see Ronald G. Witt, *Hercules at the crossroads: the life, works, and thought of Coluccio Salutati* (Durham, NC: Duke University Press, 1983).
- 4- N. G. Wilson, *From Byzantium to Italy: Greek studies in the Italian Renaissance* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992), pp. 25-7.
- 5- Text in Benjamin G. Kohl and (trans. and ed.) And R. E. Witt (ed.) *The earthly republic: Italian humanists on government and society* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1978), pp. 121-75.
- 6- Anthony Grafton, *Joseph Scaliger: a study in the history of classical scholarship* (Oxford: Clarendon Press, 1983), pp. 9-44; Angelo Poliziano, *Opera omnia*, ed. I. Maier 3 vols. (Turin: Bottega d'Erasmus, 1971).
- 7- Paul Oskar Kristeller, *Renaissance thought: the classic, scholastic, and humanistic strains* (New York: Harper Torchbooks, 1961), pp. 24-69.
- 8- Margaret L. King, *Venetian humanism in an age of patrician dominance* (Princeton: Princeton University Press, 1985), pp. 98-157; on Caldiera, see pp. 101-3; on Quirini, see pp. 119-23.
- 9- Text in Kohl and Witt (ed.) *The earthly republic*, pp. 179-228.
- 10- For relevant texts, see Margaret L. King and Albert Rabil, Jr. (ed.), *Her immaculate hand: selected works by and about the women humanists of Quattrocento Italy* (Binghamton: State University of New York Press, 1983); Albert Rabil, Jr., *Laura Cereta: Quattrocento humanist* (Binghamton: State University of New York Press, 1981).

- 11- Francesco Cognasso, 'Il ducato visconteo e la repubblica ambrosiana', in Storia di Milano, ed. C. Martini, 16 vols. (Milan: Fondazione Treccani degli Alfieri, 1953- 66), vols. VI, pp. 387-448.
- 12- See Eugenio Garin, 'La cultura milanese nella metà del xv secolo', in Storia di Milano, ed. Martini, vol. VI, pp. 545-608.
- 13- See Hans Baron, The crisis of the early Italian Renaissance (Princeton: Princeton University Press, 1966), pp.69-70.
- 14- On the republic's critics, see Diana Robin, Filelfo in Milan: writings 1451-1477 (Princeton: Princeton University Press, 1991), pp.85-103.
- 15- See Garin, 'La cultura milanese', in Storia di Milano, ed. Martini, vol. VI, pp. 545-608; Robin, Filelfo in Milan, pp. 3-10, 82-110.
- 16- Jerry Bentley, Politics and culture in Renaissance Naples (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 27.
- 17- Charles Stinger, The Renaissance in Rome (Bloomington: Indiana University Press, 1985), pp. 1-13; John D'Amico, 'Humanism in Rome', in Renaissance humanism, foundations, forms, and legacy, ed. A. Rabil, Jr., 3 vols. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1988), vol. I, pp. 264-95.
- 18- John Monfasani, George of Trebizond: a biography and a study of his rhetoric and logic (Leiden: Brill, 1976).

(٣٦)

المراكز والمؤسسات الناطقة بالألمانية

جيمس أ. بيرنت

توقف إنتاج الأدب فى بدايات العصر الحديث بألمانيا على التنظيم الاجتماعى والسياسى المعقد للإمبراطورية الرومانية المقدسة؛ فبخلاف دول أوروبا الغربية الأخرى، افترقت هذه الإمبراطورية عاصمة أدبية نشيطة، مثل باريس أو لندن أو مدريد، تكون بمثابة حاضرة للمعرفة ويتجمع فيها المثقفون الطامحون، كما افترقت سوقاً ضخماً يتم فيه استهلاك أعمال هؤلاء المثقفين. فتناسل نشر الكتب بطول الإمبراطورية وعرضها بداية من الناشرين الكبار فى فرانك فورت ولايبسيغ Leipzig وستراسبورج Strasburg حتى المطابع الصغيرة فى بلاطات الأفراد. وكان النقد الأدبى متنازلاً بالمثل، ولا نجد إلا قلة من الكتب (مثل كتاب الشعر الألمانى Buch von der deutschen Poeterey (١٦٢٤) لمارتن أوبيتش Martin Opitz) هى التى أثرت تأثيراً تجاوز حدود مدينة إمبراطورية أو إقليم. وكان ازدهار التأمل الشعرى فى مكان وزمان محددين مشروطاً فى الغالب الأعم بوجود شخص مترع بالحياة والنشاط أو وجود جماعة نشيطة على غير العادة من الشعراء، إلا أن تأثيرهم ظل مقصوراً فى الغالب على المكان الذى عاشوا فيه وانتهى بموتهم.

ويوجه عام، كان النقد الأدبي في الإمبراطورية موجوداً في مكانين: بلاطات الحكم العلماني منها والكنسي، وفي المدن في مدارس النحو وقاعات الألعاب الرياضية والجامعات أو في تجمعات خاصة للشعراء بالمنتديات الأدبية. وكانت بلاطات الحكم من آن لآخر هي الراعي الرئيسي للمدارس، مثلما الحال في هايدلبرك Heidelberg حيث عين كونت بلاتينغ Count of the Palatinate أرائل المحاضرين الإنسانيين humanist lecturers في خمسينيات القرن الخامس عشر، أو في ميونخ في أواخر القرن السادس عشر؛ حيث مؤلت عائلة فيلتسباخ Wittelsbach الحاكمة برنامج الإصلاح المضاد Counter-Reformation programme الطموح في المدرسة العليا^(١) gymnasium اليسوعية. وكان الموظفون الرسميون بهذه البلاطات أو المدارس هم الذين يكتبون عن الأدب، إلا أن مهامهم الأساسية كانت بعيدة عن ذلك: في التعليم والقانون واللاهوت والحكومة المحلية وأقل منها في الطب والعلم الطبيعي. ورغم هذه الفروق المهنية، تلقى معظم المؤلفين القدر نفسه من التعليم فيما يخص الحركة الإنسانية بعصر النهضة Renaissance humanism، وكانوا جميعاً مخضرمين في الأدب اليونانية والرومانية والبلاغة القديمة واقتباسات عصر النهضة لها، وفي مفاهيم عصر النهضة عن الأدب والإبداع الشعري. وكانوا يكتبون باللاتينية والألمانية ببراعة، وأحياناً كانوا يكتبون بلغات أوروبية أخرى. كما تقاسموا الرغبة في إظهار الموهبة الشعرية الألمانية بأن حاكوا القدماء، وتم ذلك في القرن السابع عشر

(١) نوع من المدارس الثانوية في ألمانيا تركز على دراسة الآداب واللغات الكلاسيكية، والاسم مشتق من صالة الألعاب الرياضية أو الجيمنازيوم في اليونان قديماً؛ حيث كان الشباب يلتقون فيها للتمرين والنقاش والتحدث؛ ونشأت هذه المدارس في بداية القرن السادس عشر وكانت خاضعة للكنيسة، ولكن سرعان ما أنت الحركة الإنسانية إلى تحرر هذه المدارس من قبضة الكنيسة؛ ومن الجدير بالذكر هنا أن الطائفة اليسوعية أنشأت عدة مدارس من هذا النوع في عام ١٥٤٠. (المترجم).

حيث جعلوا اللغة الألمانية لغة أدبية تتساوى في قدرتها التعبيرية وفي رشاققتها مع اللغات المحلية الأخرى بأوروبا الغربية.

ظهرت مفاهيم عصر النهضة عن الأدب أول ما ظهرت في شمال جبال الألب في أوائل القرن الخامس عشر، عندما اختار أمراء الشمال العلماء الإيطاليين الذين درسوا الآداب الإغريقية والرومانية، خاصة القساوسة الأنجليكانيين Clerics والمحامين؛ لتعيينهم في الدرجات الجامعية والوظائف الإدارية بالبلاط، وكان أشهر هؤلاء الضيوف الإيطاليين هو إينيا سيلفيو بيكولوميني Enea Silvio Piccolomini، الذي أصبح بيوس الثاني Pius II فيما بعد، وعندما كان السكرتير الإمبراطوري (١٤٤٣-١٤٤٥) للإمبراطور فريدريك الثالث Emperor Friedrich III، طور دراسة العصور القديمة ويهر معاصريه بأسلوبه اللاتيني السلس. وبحلول خمسينيات القرن الخامس عشر، قام الإنسانيون الألمان الذين تدربوا في إيطاليا، أمثال: الشاعر بتروس لودر Petrus Luder والمحامي ألبرخت فون إب Albrecht von Eyb والطبيب هاينريش شتاينهوفيل Heinrich Steinhöwel، بنشر أفكار عصر النهضة عن العصور القديمة والإنشاء الأدبي في محاضراتهم (لودر) والترجمات الألمانية للكتاب اليونان والرومان والكتاب الإيطاليين المحدثين. وأصبحت فيينا - وهي العاصمة الإمبراطورية - والمدن الكبرى للإمارات العلمانية والكنهوتية العديدة (كولون Cologne، هايدلبرك Heidelberg، توبنجن Tübingen، ستراسبورج، بازل Basle، لايبسج، فيتنبيرك Wittenberg، نورنبرك Nuremberg، أوكسبورك Augsburg، إنجولشتات Ingolstadt) أماكن تجمع لهؤلاء الدارسين الجدد الذين عملوا أمراء سر أو مكتبيين أو معلمين خصوصيين أو سفراء أو مستشارين أو خطباء أو مؤرخين أو أطباء أو موظفين رسميين في البلدية. قام العديد من الإنسانيين الأوائل، بالإضافة إلى وظائفهم الرسمية، من أمثال: كونراد تشيلتس Conrad Celtes ويوهانس كوسبينيانوس Johannes Cuspinianus ببلاط الإمبراطور ماكسيميليان الأول

Emperor Maximilian I (الذى حكم في الفترة ١٤٩٣-١٥١٩)، بإلقاء محاضرات عن الكُتّاب القدماي في الجامعة المحلية وكتبوا شعراً يمجّد السلطات الحاكمة. واعترافاً بإنجازاتهم، اتبع الإمبراطور الروماني المقدس العرف القديم بتعيين الشاعر المخلص أميراً للشعراء poeta laureatus وتوجّه بإكليل من الغار ومنحه امتيازات خاصة ومرتباً، وسرعان ما خولت هذه السلطة لأمرء الأقاليم المحليين، وبعد ذلك بفترة قصيرة أصبح لمعظم مراكز الحركة الإنسانية humanist centres أمراء شعراء خاصون بها أو على الأقل استفادوا من إقامة هؤلاء الشخصيات عندهم.

تجمع العديد من الشعراء الإنسانيين في أواخر القرن الخامس عشر أيضاً في جماعات غير رسمية (جماعة collegium، منتدى contubernium، جمعية sodalitas)؛ ليناقدوا إحياء الماضي اليوناني الروماني، ويحققوا وينشروا أعمال القدماء أو أعمال المقلدين الألمان الوسيطين للعصور القديمة (على سبيل المثال: هروتسفثا فون جاندرشايم Hrotsvitha von Gandersheim) ويدعوا أعمالاً شعرية تشهد على خلود العصور القديمة في أوروبا الشمالية. واشترك أعضاء الحلقة الشعرية من أن لآخر في تحقيق طبعة ما أو في مؤلف أدبي، إلا أنهم عدّوا طموح زملائهم بأن نقدوا كتاباتهم أو تابعوا أعمالهم حتى طباعتها. وكانت أقدم جمعية أدبية رسمية هي الجمعية الأدبية بألمانيا Sodalitas litteraria per Germaniam (أو جمعية رينانا Sodalitas Rhenana)، وكان يرأسها يوهان فون داهلبيرك Johann von Dahlberg أسقف ورمز Bishop of Worms ورئيس جامعة هايدلبيرك University of Heidelberg، الذي حقق حلم كونراد تشيلتس بأن يكون في ألمانيا نظير للأكاديمية الإيطالية يشبه أكاديمية مارسيليو فيتشينو Ficino في فلورنسا أو أكاديمية بومبونيو ليتو Pomponio Leto في روما. كما تم تأسيس جماعات مماثلة في فيينا وكراكو و Cracow؛ حيث اعتاد الإنسانيون على أن يلتقوا منذ خمسينيات القرن الخامس عشر، وأقل من ذلك مكانة في كولون وإرفيرت Erfurt (حلقة روفوس Rufus) وأوكسبورك

Augsburg وستراسبورج وأقل من ذلك بكثير فى أولميتس Olmütz (أولوموتس Olomouc) ولينتس Linz. ولا نعرف إلا أقل القليل عما كان يدور فى اجتماعات الجمعية التى قلما كان يلتقى أعضاؤها ولكن كانت بينهم مراسلات موسعة. فى عام ١٤٩٧ فى اجتماع لجمعية رينانا فى منزل يوهان فون داهلبيرك على سبيل المثال، تم تمثيل مسرحية لاتينية كتبها يوهانس رويكلين Johannes Reuchlin ومثلها طلاب الجامعة بنجاح كبير. إلا أن مراسلات العديد من أصحاب الحركة الإنسانية يكشف عن صورة أكثر دموية وربما أكثر دقة: بعد إلقاء ونقد الشعر الرسمى، انحطت اجتماعات الجمعية فى العادة إلى حفلات سكر على غرار "قوضى الفلاسفة murohposolihp abrut .

ومع بداية عصر الإصلاح Reformation تفشخت الحلقات الأدبية التى كانت ما زالت تلتقى. وأصبح تأسيس هذه المنظمات ضئيلا نوعا ما، ويبدو أن جمعية رينانا فقط هى التى أسست برنامجا موحداً ودستوراً للسلوك، على الرغم من أن هذه الوثيقة فقدت. وعجلت المناقشات الطاحنة حول قيمة اللغة العبرية فى العقد الثانى من القرن السادس عشر وحول قيمة لوثر Luther فى عشرينيات القرن السادس عشر بالانتهاء، واقتصرت المناقشات الأدبية والنقدية اللاحقة على النشاطات الدراسية للمعلمين البروتستانت والكاثوليك. وظهرت العديد من نظريات فيليب ميلانشتون Philipp Melanchthon عن الأدب فى تحقيقاته وترجماته (من اليونانية إلى اللاتينية) لأعمال كاتب ما لطلابه فى فيتنبيرك Wittenberg أو فى مراسلاته مع الإنسانيين الآخرين، أمثال يواكيم كاميراريوس Joachim Camerarius، الذين اقتصروا اهتمامهم على نشاطات تحقيقية مماثلة. أما يواكيم فاديانوس Joachim Vadianus (فات Watt) مؤلف أقدم نظرية شعرية شاملة فى الإمبراطورية (كتاب فن الشعر وفلسفة الشعر De poetica et carminis ratione liber ١٥١٨) فألف كتابه عندما كان يلقى محاضرات عن هذا الموضوع فى فيينا؛ ونشر يعقوب ميسيلوس Jacob Micyllus (مولنسر

Moltzer) المتخصص في الدراسات اليونانية كتابه المهم عن العروض بعنوان عن الأوزان *De re metrica* (١٥٢٩) عندما كان يراجع المنهج الدراسي في المدرسة العليا gymnasium بفرانكفورت للطلاب اللوثرين. وكان غياب مؤسسة مركزية ينتمى لها كل هؤلاء الدارسون يعنى أن المناقشات الأدبية تمت من خلال المراسلات؛ ففي الإمبراطورية أكثر من أى مكان آخر بأوروبا، تبنى الإنسانىون الرؤية اليوتوبية لعالم الأدب *respublica litteraria* ليغوضوا عزلتهم الجغرافية. ومررت بالطبع فترات خاصة فى أماكن معينة بدت فيها الحياة الثقافية فى القرن السادس عشر نشيطة على غير العادة: فينتبيرك Wittenberg فى عشرينيات وثلاثينيات القرن السادس عشر حول ميلانشتون، والمدرسة العليا فى ستراسبرج فى ثمانينيات وتسعينيات القرن السادس عشر ذات البرنامج الإنسانى الواسع فى البلاغة والشعر والتاريخ، وهيدلبيرك فى تسعينيات القرن السادس عشر والعقد الأول من القرن السابع عشر؛ حيث حاول شعراء مثل بول ميليسوس شيد Paul Melissus Schede ويوليوس فلهلم تسنجريف Julius Wilhelm Zingref إدخال الإصلاحات الشعرية لشعراء البلياد Pleiade إلى الشعر المكتوب باللغتين اللاتينية والألمانية. وباستثناء نظرية الشعر الموجزة لجورج فابريشيوس Georg Fabricius (جولدشميد Goldschmied) (فى فن الشعر *De re poetica*، ١٥٦٥)، وهو عميد فورمستشول Fürstenschule فى مايسن Meissen وكذلك استثناء يعقوب بونتانوس Jacob Pontanus (يعقوب شبانمولى Jacob Spanmüller) (ثلاثة كتب فى تعليم الشعر *Poeticarum institutionum libri tres*، ١٥٩٤)، وهو كاهن يسوعى ومدير مدرسة عليا فى أوكسبورك، لم تنتشر إلا قلة من الأعمال الأدبية النظرية بين عامى ١٥٥٠ و ١٦٠٠، ولم تجرِ إلا قلة من المناقشات الأدبية.

فى أوائل القرن السابع عشر، بدأت من جديد الكتابة عن الشعر خارج حدود المؤسسات التعليمية؛ ففي عام ١٦١٧، أسس الأمير لودفيج فون أنهالت كوتن

Die Fruchtbringende Gesellschaft المثمرة Ludwig von Anhalt-Köthen الجمعية (FG) وهي الأولى في سلسلة مما يسمى بجمعيات اللغة Sprachgesellschaften في الفترة الباروكية Baroque period، وأدى تأسيس هذه الجمعية إلى إثارة الاهتمام من جديد بإمكانات اللغة الألمانية كلغة أدبية والاهتمام بالحاجة إلى إبداع أدب نهضوى (رغم تأخره) يشبه التطورات الحديثة في فرنسا وإيطاليا وهولندا وإسبانيا، ودرجة أقل، في إنجلترا. وكان لودفيج عضواً في أكاديمية كروسكا Accademia della Crusca وأعجب بمدى تطهير هذه المنظمة للغة الإيطالية من الكلمات البربرية وتقديمها نحو لغة أدبية محلية مثالية. وكان توافاً لأن يدخل مبادئ مماثلة إلى الإمبراطورية، فقام هو ومجموعة صغيرة من أقاربه ومعارفه النبلاء بتأسيس الجمعية المثمرة FG، وكما يدل اسمها، تخصصت هذه الجمعية في تهذيب اللغة الألمانية حتى يستطيع الشعراء أن ينتجوا أربع النثر، وكان لودفيج وأتباعه يأملون أن يحققوا هذا الهدف بطريقتين. أولاً، حاولوا أن يخلقوا لغة ألمانية موحدة خالية من الألفاظ المحلية والألفاظ البالية الغامضة، ويضعوا نحواً ألمانياً معيارياً يكون بمثابة الأساس لأية كتابة رشيقة. وكما كانت العادة في مناطق أخرى من أوروبا، تم افتراض أن اللغة المعيارية لغة محلية تستضئ بضوء البلاغة اليونانية الرومانية، وبالمثل تم استلهاً المعايير الشعرية من الأدب اليوناني والروماني. ثانياً، حاولوا أن يثروا المفردات الأدبية للغة الألمانية بتجميع قوائم من جذور الكلمات Stammwörter ذات الأصول القديمة - التي ترجع إلى عهد آدم كما يعتقدون - وهذه الكلمات تعبيرات دقيقة ومنطقية عن المعنى بطبيعتها. وعلى هذا الأساس اتفقوا على أن يثروا اللغة الألمانية ويوسعوا ثروتها اللغوية copia verborum من خلال التوليفات الجديدة لهذه الجذور بالاعتماد على دراستهم وترجمتهم للأعمال اليونانية والرومانية، والأهم من ذلك لأعمال عصر النهضة الحديثة. ونتيجة لهذه الجهود، تم توسيع طرائق التعبير الأسلوبية للأنواع الأدبية القديمة (القصيدة الرعوية pastoral والملمحة epic على سبيل المثال) على نطاق كبير، كما ظهرت

تشكيلات لأشكال أدبية أحدث (الرواية على سبيل المثال) باللغة الألمانية. وقام لودفيج نفسه بترجمة الانتصارات Trionfi لبيترارك Petrarch، وقام عضوان آخران من زملائه بالجمعية، وهما ديدريش فون دم فيردر Diederich von dem Werder و توبياس هوبنر Tobias Hübner، بترجمة أعمال كثيرة عن الأدب الفرنسي والإيطالي في القرن السادس عشر (أريوستو Ariosto، دي بارتاس Du Bartas، تاسو Tasso، على سبيل المثال).

علاوة على وظائفها اللغوية، تأسست الجمعية المثمرة لتدعم الحفاظ على الفضيلة الألمانية؛ فكان ينظر إلى السلوك الاجتماعي السليم والشخصية الفاضلة على أنهما صفتان أساسيتان في كل دارسي اللغة الألمانية وكل الشعراء الألمان. واستدعت هذه المتطلبات الأخلاقية الإصرار اليوناني الروماني على الشخصية التي يحثى بها للخطيب (و للشاعر في عصر النهضة)، إلا أن هذه المتطلبات مالت أيضًا للمثال الأرستقراطي المتمثل في النبيل gentilhomme الذي حذا لودفيج ورفاقه النبلاء حذوه.

كما تم تدعيم الروابط بين الأعضاء تدعيمًا أكبر من خلال اتخاذهم لأسماء اجتماعية (على سبيل المثال، اتخذ الأمير لودفيج لقب "المغذى" Der Nährende) ومن خلال انتحال وسيلة ما مستقاة من الطبيعة في العادة (على سبيل المثال، نبات معين، وردة ما أو شجرة ما) وحكمة شعرية وافقت شخصية العضو. كما جاهد لودفيج أيضًا في سبيل إزالة الحواجز الطبقيّة بين العديد من الأعضاء، لا بين البورجوازية المتعلمة والأرستقراطية فحسب، بل وكذلك بين النبلاء الكبار والصغار، كما ناضل من أجل التخفيف من حدة الاختلافات الدينية (وكانت هناك قلة من القساوسة وسط الجماعة). لكن خطط المساواة العظيمة هذه ظلت أوهامًا يوتوبية، خاصة بعد وفاة لودفيج في عام ١٦٥٠. وعلى الرغم من نوايا مؤسسي الجمعية المثمرة، أصبحت هذه الجمعية بالتدريج ناديًا للنخبة من الأرستقراطيين الذين كانوا نبلاء أكثر من كونهم علماء، بدلا من كونها مؤسسة رائدة للإصلاح الشعري.

نشأت جمعيات لغة أخرى في النصف الأول من القرن السابع عشر، وكان لها أهداف لغوية وأدبية وأخلاقية مماثلة. ولعبت ثلاث جمعيات منها دورًا كبيرًا في تطور الأدب والنقد الألماني، وهي جمعية عشاق اللغة الألمانية *Deutschgesinnete Genossenschaft* (١٦٤٢/١٦٤٣، DG)، زينة كنوس زهرة بجنيشسر *Pegnesischer Blumenorden* (١٦٤٤، PBO)، وزينة طيور بجع نهر الألب *Elbschwanenorden* (١٦٥٨، ESO) وبخلاف الجمعية المثمرة، كان أعضاء هذه الجمعيات بورجوازيين في الأساس، على الرغم من وجود بعض نبلاء الباترشيا *snacirtap* العقارية كأعضاء فيها. وأكدت كل جمعية من هذه الجمعيات على منهج مختلف في بعث الحياة من جديد في اللغة الألمانية والأدب الألماني، فعكست جمعية عشاق اللغة الألمانية التي كان مقرها في هامبورج *Hamburg* الاهتمامات اللغوية لمؤسسيها الشاعر غزير الإنتاج غريب الأطوار فيليب فون زسين *Philipp von Zesen*، وكان زسين دارسًا لا يكل للاشتغاف الألمانية وعلم الإملاء الألماني، وتحمس للقضاء على كل العناصر الأجنبية في اللغة المحلية، فاخترع مقابلات ألمانية للعديد من الكلمات ذات الأصول غير الألمانية. فعلى سبيل المثال، أحل زسين كلمة *tage-leuchter* الألمانية محل الكلمة *gretsnef* نافذة المشتقة من الكلمة اللاتينية *fenestra* لف زسين أعمالاً شعرية تفسر نظرياته، وأدخل إصلاحاته على شعره وترجماته العديدة للروايات الفرنسية في القرن السادس عشر وعلى أعماله النثرية الأصلية. وعلى الرغم من قلة من اتبعوا برنامجه الإملائي، فإن كتاباته النثرية الكثيرة عجلت بتطور الرواية في اللغة الألمانية.

نظر زسين إلى جمعيته على أنها وريثة الجمعيات القديمة للشعراء الجرمانيين *Germanic poets* وجماعات الشعر والموسيقى *sregnisretsiem* الوسطى بألمانيا والمجالس الهولندية للبلاغة (*Rederijkers*)؛ حيث تم فرض الاستخدام السليم للغة فرضاً صارماً. وعلى العكس من ذلك، سعى النيبيل الباترشى *چور چ فيليب هارسدورفر*

Georg Philipp Harsdörffer ورفيقه يوهان كلاج Johann Klaj مؤسساً زينة كنوس زهرة بجنسشر PBO؛ لأن يعيدوا خلق الأنشودة الرعوية pastoral idyll للعصور القديمة فى نورمبرج Nuremberg المعاصرة، وأنتجت هذه الجمعية مجموعة هائلة من الأدب والنقد الأدبى فاق ما أنتجته أية جمعية أخرى، وعكس ذلك الإنتاج ذوق المواطننة العالمية cosmopolitan taste لأعضائها وساهم فى تطور العديد من الأشكال الشعرية المبتكرة. وكانت الوثيقة التأسيسية لهذه الجمعية عبارة عن رواية رعوية جرب فيها هارسدورفر وأتباعه - وقد اتخذوا لهم أسماء من أركاديا للسير فيليب سدن - أورلانا مختلفة ومجال أسماء الصوت للألمانية فيما استحدثوه وأطلقوا عليه اسم قصيدة السيف Klinggedichte، وكذلك الحدود بين الكلمات والصور (قصيدة الصورة Bildgedichte). واستمرت هذه النشاطات الابتكارية فى كتاب لعبة حديث النساء Gesprächspiele Frauenzimmer لهارسدورفر، الذى احتوى على قصائد أصيلة وترجمات خاصة من النثر والشعر الغنائى الإيطالى والفرنسى، ونص أوبرا قديمة باللغة الألمانية، ومحادثات رشيقة عن الموسيقى والشعر والسياسة والحياة الثقافية فى العصر الراهن آنذاك. وقام يوهان كلاج العضو المؤسس الآخر باستكشاف التمييزات التقليدية بين الأنواع الأدبية من خلال خطابة الكلمات Redeoratorien عنده التى تدمج الموسيقى والشعر الغنائى والصور البصرية البهية. وقام خليفة هارسدورفر وهو سجموند فون بيركن Sigmund von Birken بتأليف كتاب ضخمة جديد عن نظرية الشعر (رباط الكلمات والفن المكثف فى الألمانية Teutsche Rede-bind-und Dicht-kunst ١٦٧٩) كما ساهم كذلك فى تطوير الأدب الرعوى ونظرية الرواية الألمانية.

كانت إنجازات الجمعية اللغوية الكبرى الأخرى فى القرن السابع عشر - وهى جمعية زينة طيور بجع نهر الألب ESO التى أسسها الشاعر الرعوى اللوثرى يوهان رشت Johann Rist فى مدينة فينديل Wedel بشمال ألمانيا - كانت إنجازاتها أقل من ذلك بكثير. فكانت حلقة رشت مثالا للتجمعات الخاصة الصغيرة للكُتاب التى حدثت فى كل أنحاء الإمبراطورية طوال القرن السابع عشر؛ وكانت هذه التجمعات شبيهة

بجمعيات أواخر العقد الأول من القرن الخامس عشر في أنها لعبت دور ورش العمل التي يتم فيها تأليف الشعر والقيام بالنشر. وخلافًا للجمعيات الكبرى الأخرى، كان أعضاء جماعة رشت عبارة، في الغالب، عن رعاة الكنائس ولذا ركزوا على تأليف قصائد لتصاحب الموسيقى والترانيم. وبالمثل، كانت هناك طموحات محدودة أيضًا تقاسمتها حلقة الشعراء الملنقة حول سيمون داخ Simon Dach وهانيرش ألبرت Heinrich Albert في كونجزبرج Königsberg وهي الحلقة التي يطلق عليها اسم جماعة كوخ نبات القرع Kürbischütte group؛ حيث كان الشعراء يلتقون في حديقة بيت ألبرت؛ لينقشوا بعض أشعارهم على ثمار نبات القرع التي ترمز لزوال العالم وفنائه. ونشأت جمعيات أدبية أخرى في ستراسبورج: جمعية خشب التتوب المخلص Die aufrichtige Tannengesellschaft (تأسست في عام ١٦٢٣، وفضت في عام ١٦٥٨) التي اتبعت محاولة الجمعية المثمرة FG في أن تجعل اللغة الألمانية لغة نقية؛ جمعية الثلاثي الشعري Poetisches Kleeblatt الحميمة التي تأسست في عام ١٦٧١، ويوحى اسمها بعدد أعضائها في بداية تأسيسها (ثلاثة أعضاء) واختفى العديد من هذه المنظمات في أواخر القرن السابع عشر بموت مؤسسها أو بعد موت رئيسين أو ثلاثة رؤساء متتابعين لها، إلا أن فكرة جمعية أدبية يقوم أعضاؤها بنقد كتابات زملائهم الشعرية استمرت حتى العقد الأول من القرن الثامن عشر. أما آخر جماعتين كانتا تلقتان لأهداف أدبية في الأساس فهما جمعية الكتابة الألمانية Teutschschreibende Gesellschaft التي نشطت في هامبورج Hamburg بين عامي ١٧١٥ و١٧١٧، وأسسها الشاعر ب. ه. بروكس B. H. Brockes والفقيه اللغوي مايكل رشي Michael Richey وشجعت المناقشات حول النظرية الأدبية والإثشاء الشعري؛ أما الجمعية اللاتينية فهي الجمعية الألمانية Deutsche Gesellschaft التي أسسها يوهان كريستوف جوتشد Johann Christoph Gottsched (و أعيد تأسيسها في عام ١٧٢٧) وأصبحت المنبر الذي انطلقت منه أفكاره الشعرية الكلاسيكية المحدث في كتابه مقالة لنقد الشعر في

الألمانية (Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen) (١٧٣٠). ووسط هذه الجمعيات التي يغلب عليها الرجال (فجمعية عشاق اللغة الألمانية DG وجمعية زينة كنوس زهرة بجنيشتر PBO فقط هما اللتان كان بهما أعضاء من النساء) ظلت أكاديمية المخلصات Académie des Loyales (١٦١٧-١٦٢٥) - التي استمرت لفترة قصيرة من الزمن وأسستها أنا فون أنهالت برنبورج Anna von Anhalt-Bernburg الأخت غير الشقيقة للودفيج فون أنهالت كوتن Ludwig von Anhalt-Köthen - حالة استثنائية، حيث إن عضويتها اقتصرت على النساء (وكلهن من النبيلات)، وكرست نفسها لترجمة أدب عصر النهضة الفرنسي والإيطالي، وتجاهلت الأدب الأصيل المكتوب باللغة الألمانية.

بالإضافة إلى هذه الجمعيات اللغوية وحلقات الشعراء، استمرت الكتابة عن الأدب في الجامعات والمدارس العليا في كل أنحاء الإمبراطورية. كان أوغستوس بوشنر Augustus Buchner يدرس في جامعة فيتنبرك Wittenberg، وقد نُشر كتابه مقدمة في الشعر الألماني Anleitung zur deutschen Poeterey بعد وفاته في عام ١٦٦٣. وكان دانييل مورهوف Daniel Morhof (دروس في اللغة الألمانية والشعر الألماني Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie، ١٦٨٢) أستاذًا للبلاغة والشعر في الجامعة التي كانت قد أنشئت حديثًا في كييل Kiel (عام ١٦٦٥)، وكان كرستيان توماسيوس Christian Thomasius الكلاسي المحدث المحب لفرنسا يحاضر في جامعتي لايبنتسج Leipzig وهاله Halle. ولم يكتف أساتذة الجامعة هؤلاء بتقديم نظرياتهم الخاصة، بل طوروا كذلك الأفكار الشعرية لأعمال كتبت خارج دوائرهم الأكاديمية. فعلى سبيل المثال، نجد أن أوسع أعمال الشعرية الباروكية Baroque poetics وهو كتاب مارتن أوبيتس Martin Opitz كتاب الشعر الألماني Buch von der deutschen Poeterey وقد كتبه أوبيتس عندما كان يعمل لدى دوق ليجنيتس السليزي Silesian Duke of Liegnitz - نجد أن هذا الكتاب قد

تم نقده وتوسيعه ونشر الأفكار الواردة فيه على يد بوشنر Buchner وأندرياس تشرننج Andreas Tscherning وآخرين. كما أن محاضرات هؤلاء الأكاديميين وكتبهم المنشورة أثرت في الأفكار الشعرية للعديد من أعضاء الجمعيات اللغوية أمثال: ج. ب. هرسدورفر G. P. Harsdörffer وسجموند فون بيركن Sigmund von Birken. ومع أفول هذه الجمعيات في أوائل القرن الثامن عشر، ازداد اقتصار الأفكار الأدبية والنقدية على قاعات المحاضرات، ولم تصل إلى جمهور أوسع إلا من خلال نشرها في المجلات الشهرية والأسبوعية التي كان يكتب فيها العديد من الأكاديميين.

(٣٧)

قصور الحكام والرعاية

مايكل شونفلت

على الرغم من أن الرعاية لا ترتبط في العادة بقضية النقد الأدبي، فإنها كانت العلاقة الاجتماعية المهيمنة في أوروبا إبان عصر النهضة وأثرت حتمًا في عمليات الحكم الأدبي؛ فقبل وفي أثناء ظهور اقتصاد السوق في العلاقات الأدبية، اعتمد معظم الكتاب على تدعيم الأغنياء والأقوياء و/ أو حسن نواياهم. ويلاحظ فرنون هول Vernon Hall في عمل من الأعمال القليلة التي تتعرض للأبعاد الاجتماعية للنقد الأدبي قائلا: "بما أن كلا من الشعراء والنقاد كانوا مرتبطين ارتباطًا وثيقًا بالارستقراطيات الحاكمة، إما منذ مولدهم أو من خلال نظام الرعاية، فإن تعريفهم [للشعر] تم من خلال مصطلحات أرستقراطية". ويذهب هول إلى أن عصر النهضة يؤسس مقولاته الأدبية على أساس التمييز الاجتماعي، لا التمييز الجمالي^(١)، وكل عمل أدبي كتب في عصر النهضة علقته به آثار من التنظيم الهرمي للمجتمع الذي كتب فيه؛ فمن خلال نظام رعاية متقن، أيدّ الرعاة أنواعًا أدبية معينة وأساليب معينة ومؤلفين بعينهم؛ وفي الوقت نفسه بذلوا قصارى جهدهم لإحباط أنواع وأساليب أدبية أخرى ومؤلفين آخرين من خلال التحريمات، التي تراوحت من مجرد عدم الإنفاق عليها/ عليهم إلى الرقابة الفعالة والتكامل الجسماني. وبما أن التطورات الحديثة في النقد تبرز الطرائق التي تعتدى بها القوى السياسية على القيم الجمالية التي ترمى إلى أن تتجاوز عالم السياسة الكئيب، فإن هذه التطورات - خاصة التاريخية الجديدة

الأمريكية، والثقافية المادية البريطانية - تهتم من جديد بالعلاقات بين بنيات السلطة السياسية وممارسات النقد الأدبي في عصر النهضة.

يعتبر تأسيس اللغة المحلية كوسيلة شرعية للتعبير الأدبي من القضايا الأساسية للنقد الأدبي في عصر النهضة، وتعتبر هذه القضية، في أحد جوانبها، تجلياً من تجليات أثر سلطة قصور الحكام على الاختيار الجمالي؛ ففي فرنسا، مال يواكيم دي بيليه Joachim du Bellay مؤلف كتاب دفاع عن اللغة الفرنسية وتوضيح لها (١٥٤٩) *La deffence et illustration de la langue françoise* ميلاً صريحاً إلى العاطفة القومية، وقال إنه من الواجب الوطني على كل كاتب أن يستعمل الفرنسية المحلية. أما في إنجلترا، فحاولت مجموعة من الكتاب، من بينهم السير فيليب سدن وإدموند سبنسر، أن يجعلوا اللغة الإنجليزية المحلية مساوية للغات الكلاسيكية بأن حاكوا الأوزان الكلاسيكية عمداً في الشعر الإنجليزي؛ حتى ينتجوا ما يطلق عليه سبنسر "ملكة لغتنا الخاصة بنا"^(٦). بالمثل، في عصر النهضة، وضع تصنيف الأنواع الأدبية علم الجمال في تنظيم تصنيفي يماثل الهرمية الاجتماعية والسياسية من عدة نواح، ونتج عن ذلك تأكيد القيمة الجمالية للياقة *muroce* جعل أنواعاً معينة من الكلام مناسبة لأنواع أدبية معينة، الأمر الذي فرض دمج المعايير التي كانت اجتماعية وجمالية في الوقت نفسه. علاوة على أنه في عصر النهضة وضعت الملحمة في قمة الأنواع الأدبية، وكان ذلك في أحد جوانبها استجابة للضغط الذي يمكن أن تمارسه قصور الحكام على الحكم الجمالي، حيث إن الملحمة هي النوع الأدبي الذي يهتم في مجمله بتأسيس الإمبراطوريات. ونجم الطموح واسع الانتشار إلى تأليف ملحمة عن الرغبة في أن يفعل المرء لوطنه ما فعله فرجيل Virgil لروما الأوغسطية Augustan Rome - وهو أن يؤسس أساطير قومية.^(٧)

نتيجة لثروة قصور الحكام وتأثيرها، التي كانت تمتلكها بالضرورة، أثبتت هذه القصور أنها كانت مواقع نشيطة على نحو ملحوظ في مجال النقد الأدبي التطبيقي؛

فوضعت القصور العظيمة في عصر النهضة الأساليب التي تمت محاكاتها في كل أنحاء المملكة، وكانت هذه الأساليب بمثابة النموذج الذي تقتدى به الممالك الأوروبية الأخرى. فطوال تلك الفترة ظهر تزواج مستمر ودينامي بين جماليات السلوك في قصور الملوك وموضوعات الذوق الأدبي. كان كتاب بالدزار كاستجليوني Baldesar Castiglione بعنوان كتاب رجل البلاط *Il libro del cortegiano* (١٥٢٨) أشهر مرشد لسلوك رجال البلاط في هذه الفترة، وأخضع هذا الكتاب تأليف الشعر لهدف أكبر وهو نيل رضى الأمير من أجل حثه على الفضيلة، لكن دانييل يافيتش Daniel Javitch يؤكد أن نموذج سلوك رجال البلاط الذي قدمه كتاب كاستجليوني يشترك في العديد من الملامح مع علم الجمال الأدبي^(١)؛ فالحياة في قصور الحكام والأدب الذي ينتج فيها تطلب استغلال الفرص للسخرية irony والإبهام ambiguity والغموض الظاهري paradox والمراوغة equivocation في الواقع، أثر كتاب كاستجليوني على عمليات الحكم الأدبي؛ كما أن كتاب جورج بوتتهام George Puttenham، فن الشعر الإنجليزي *Arte of English poesie* (١٥٨٩)، الذي يدعى مؤلفه أنه كتبه ليكون مرشداً للتأليف الشعري، ثبت أنه كتاب سلوك لرجال البلاط فعلا. يقول بوتتهام بأسلوب بليغ إن "المظهر الجميل" *beau semblant* - فن التظاهر الصادق - هو "المهمة الأساسية لسلوك رجال البلاط كما هو للشعر بالضبط"^(٢). وليس بمستغرب أن الصفة الفريدة التي يقرنها كاستجليوني برجل البلاط المثالي - وهى التفاني المصطنعة أو اللامبالاة المدروسة *arutazzerps* المرء يحتال لأن يبدو طبيعياً - تتبع من النقاء علم الجمال والسلوك. وكان لتأكيد كاستجليوني على تجنب الأرستقراطيين للتصنع المفتعل أثر كبير على الجماليات بعده ومكانها في المجتمع، الأمر الذي منع النبلاء من نشر أعمالهم الأدبية وشجع الجماليات التي تجعل أفضل عمل فني تتم كتابته بحرفية يخفيها العمل ويكشفها في آن واحد.^(٣)

علاوة على ذلك، يقدم كاستجليوني رؤية ثابتة للطرائق التي تجعل ضغوط البلاط تنتج فلسفة جمالية تقوم على السرية في الكتابة؛ فعلى الكاتب ألا يكتفى بإخفاء الفنية التي تنتج عمله الأدبي، بل عليه أن يدمج الإبهام بالوضوح في اللغة المصنوع منها عمله الأدبي: "إذا أبانت الكلمات التي يستخدمها الكاتب القليل، فلن أسمى ذلك صعوبة، بل براعة مخبأة.. فهذه الكلمات تمنح الكتابة سلطة عظيمة من نوع خاص وتجعل القارئ يواصل القراءة بحذر وتركيز أكثر، ويكثر من التأمل ويستمتع بموهبة الكاتب ومذهبه". إن الهرمسية المصقولة *cultivated hermeticism* [الإبهام المدروس] التي يصفها كاستجليوني تحمي الكاتب من اتهامه بتناول الأمور الجارية صراحة، وتولد رباطاً اجتماعياً من الحس الجماعي *coterie experience* عند القراء الأذكياء^(٢). ومن هنا لم ينبع ميل البلاط في عصر النهضة للأدب الرعوى *pastoral* من افتتان فطري بكلام الرعاة الحقيقيين، بل من قدرة هذا الشكل الأدبي على تناول شؤون الدولة تحت قناع شخصيات بسيطة ظاهرياً^(٣)، فإن يقرأ المرء هذا النوع الأدبي قراءة جيدة يعنى أن يفهم المتاعب السياسية الكامنة القابعة داخل ذلك الخمول الرعوى.

كان لضغوط أولياء النعم تأثير آخر على النقد الأدبي، ألا وهو أن معظم النقد الأدبي في تلك الفترة كان في شكل مقدمات منقطة عن عمد بأسلوب خطابي مجامل يتوجه إلى الشخص القوى الذي يأمل الكاتب في أن ينال رضاه أو يزيد منه؛ فتعلن الإهداءات المنتهية أن راعي العمل هو ملهمه وقارئه الأمل وحاميهِ (وعند الضرورة) من يقوم بالرقابة عليه في آن واحد. يقدم أنابل باترسون *Annabel Patterson* دليلاً دامغاً على الارتباط الوثيق بين سياسات رجال البلاط وفلسفة الجمال الأدبية، ويذهب إلى أن الضغوط التاريخية للرقابة أنتجت، للمفارقة، ما يعتبره القرن العشرون المجال اللاتاريخي "لما هو أدبي"، بأن شجعت فلسفة جمال تقوم على الرسالة المشفرة التي تتطلب القراءة المتأنية التي تبجلها مدرسة النقد الجديد *msicirc wen* أنتجت

الضرورة السياسية أسلوبًا خفي الدلالة رفعه القراء فيما بعد إلى مرتبة المبدأ الجمالي. لكن ريتشارد بيرت Richard Burt يلفت انتباهنا إلى أن رقابة البلاط اشتملت في العادة على علاقة تعاون في العمل لا علاقة كبت، بين الكاتب والرقيب. ويذهب بيرت إلى أننا يجب علينا أن نتخيل الرقابة نفسها على أنها طريقة تدخلية interventionist mode على نحو خاص من طرائق النقد الأدبي التطبيقي، أي ممارسة تولد المعالم الإنتاجية دومًا للأسلوب الأدبي^(٩).

رغم مثل هذا التواطؤ المحتمل بين إنتاج الأدب والرقابة عليه، ينبع النقد الأدبي في تلك الفترة، في العادة، من الحاجة إلى تبرير وجود الكتابة الإبداعية نفسها لأصحاب السلطة الذين بإمكانهم أن يفرضوا الرقابة على هذه الكتابة أو يحزموها. ومنذ أن طرد أفلاطون الشعر من جمهوريته، كانت فائدة الشعر للدولة في حالة دائمة من التشكك فيها. ومن بين مزايا النظرية التعليمية أن هذا التبرير سهل نسبيًا^(١٠). لكن من بين عيوب هذه النظرية أنها تشترك في الكثير من النقاط مع منتقدي الشعر، حيث إن كلا من المدافعين والمهاجمين يؤكدون قدرة الشعر على التأثير في الجمهور. بالطبع يؤكد المدافعون على أن الشعر يمكن أن يقود نحو الفضيلة، إلا أن المهاجمين يمكنهم أن يردوا على ذلك قائلين إن الرذيلة هدف محتمل من أهداف الشعر مثلها مثل الفضيلة تمامًا. سلم السير فيليب سدنّي - وهو رجل بلاط ومؤلف أبرع مقالة نقدية باللغة الإنجليزية في القرن السادس عشر، وهي دفاع عن الشعر An apology for poetry (كتبت ١٥٨١-١٥٨٣) - بأن الأدب ليس بعيدًا عن العالم، ويتمثل حجته في أن الأدب يمكنه أن يجعل العالم أفضل لا أسوأ. لم تكن الفكرة ما بعد الرومانسية عن المجال الجمالي غير المهتم متاحة لمنظري الأدب في عصر النهضة لحسن الحظ. يقول سدنّي إن الأدب يعبر عن المبدأ الأخلاقي بقوة ويجعله أكثر قبولًا، الأمر الذي يجعل قراء الأدب أفضل. وإذا كان هؤلاء القراء أمراء أو مستشارين أيضًا، مما يجعل الكاتب نوعًا من رجل البلاط، فذلك أفضل.

(نهاية الشعر)، كما يذهب الناقد الإيطالي الفرنسي عظيم الشأن يوليوس قيصر سكاليجر Julius Caesar Scaliger أن "يقدم النصيحة في شكل ممتع؛ لأن الشعر يعلم، ولا يقتصر على مجرد الإمتاع، كما اعتاد البعض أن يعتقدوا"^(١١). وعلى هذا النحو، يعتبر الشعر امتداداً مهماً لهدف الإنسانيين المتمثل في تحسين العالم من خلال التعليم. ويجادل هول Hall قائلا: "بما أن الشعر كان يعتبر تعليمياً وتأديبياً" فإن "مهمة الشاعر والناقد لم تكن أقل من أنهما يعيدان تشكيل المجتمع"^(١٢). اقتضى دفاع عصر النهضة عن الشعر - الذي اعتمد على قدرة الشعر على التعليم والإمتاع والتأثير - صفات ضرورية للحياة في البلاط. ونتيجة لذلك يتم تصوير الشعر مراراً وتكراراً على أنه حبة دواء مطلابة بالسكر، حبة علاجية حتى ولو كانت مرة مغلفة بمباهج الحرفية الأدبية. وتتطلب العلاقة الوثيقة بين التعليم والإمتاع التي أصبحت هدفاً أساسياً للنقد الأدبي منذ عهد هوارس Horace على الأقل - تتطلب من قضية الأداء الأدبي أن تستعير معالم سلوك البلاط، فالقدر الكبير من النقد الأدبي في عصر النهضة يظهر في المنطقة الخصبة التي تنقاسمها الخطابة السياسية مع سلوك رجال البلاط^(١٣).

نتيجة للضغوط العديدة التي كان بإمكان رجال السلطة أن يمارسوها على الكتاب، ازدهرت الأساليب والأنواع الأدبية وذوت حسب ذوق الأمير أو الراعي وكذلك حسب التقلبات الدائمة لأسلوب البلاط. في إنجلترا، يصف جون هوسكنز John Hoskins مرونة مثل هذه التقلبات الأسلوبية المفروضة على رجال البلاط الطامحين قائلا: "تقوم بالدراسة طبقاً لغلبة ميول البلاط.. لقد استخدمت ستة أساليب مختلفة واستفدت منها منذ ما كنت في البداية زميلاً لنيو كولييج New College وما زلت قادراً على أن أجاري موضة رفقة الكتابة"^(١٤). ربما كان لورينتسو دي ميديتشى

Lorenzo de' Medici أشهر راع للفنون في عصر النهضة، وكان هو نفسه شاعراً ودعم بعض ألمع الكتّاب والفلاسفة والعلماء في عصره، وكان شخصية خصبة حقاً لعبت دوراً في ظهور الحركة الإنسانية msinamuh نهضة، ودعم ترجمة مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino لأعمال أفلاطون إلى اللغة اللاتينية بالمال جزئياً، الأمر الذى مهد الطريق لموجة الأفلاطونية المحدثّة Neoplatonism التى اكتسحت أوروبا في عصر النهضة، وشارك فيها لورنتسو بشعره. علاوة على أن لورنتسو كان كفيلاً كريماً بشكل ملحوظ لبوليتان naitiloP أبرع عالم ومحقق نصوص يوناني في إيطاليا في ذلك الوقت. وإذا اتجهنا نحو الشمال أكثر، نجد أن فرانسيس الأول Francis I فى فرنسا كوّن جماعات من القراء الملكيين يقرأون العبرية واليونانية واللاتينية والرياضيات فيما سيصبح فيما بعد كوليغ دى فرانس Collège de France وأسس مكتبة ملكية ساعد على نشر محتوياتها. أما فيليب الثانى فى إسبانيا - الذى كان مستشاره كونت أوليفاريس Count of Olivares المفضل لدى الملك ووزيره الأول- فدشن العصر الذهبى لإسبانيا بأن أحضر للقصر الملكى شخصيات لامعة مثل: لويه دى بيجا Lope de Vega وكيفيدوى Quevedo وأنطونيو دى مندوثا Antonio de Mendoza وكالديرون دى لا باركا Calderón de la Barca حتى يتغنوا بمدائح للملك الشاب. وفى إنجلترا إيان حكم الملكة إليزابيث الأولى Elizabeth I انتعش الشعر العاطفى؛ حيث إن استعاريات الشعر الغرامى عكست ديناميات الحاشية والخدمة والمكافأة الذين كانوا يميزون مجتمع الرعاية فى ظل حكم الملكة^(١٥). كان لقصور الحكام فى عصر النهضة بكل أنحاء أوروبا تأثير قوى ومباشر على الأدواق الأدبية فى تلك الأزمان.

يمكننا أن نتبين أثر البلاط على الأسلوب الأدبى فى الطريقة التى عجل بها تغيير الملوك فى إنجلترا من إليزابيث إلى جيمس الأول بتغيير مماثل فى النوع الأدبى الغالب: من القصائد الغنائية البتراركية Petrarchan إلى أعمال اللاهوت والفلسفة

والتاريخ؛ فجميس الأول الذي اختلفت أذواقه كثيرًا عن الملكة إليزابيث التي سبقته تخيل نفسه سليمان إنجلترا، وكافًا أولئك الكتّاب الذين راقت أعمالهم تلك الصورة عن الذات على نحو فعال. وهكذا لعب الحاكم دورًا كبيرًا في خلق بيئة اجتماعية أدبية كتبت وانتعشت فيها مجموعة من أفضل الأشعار الدينية في تاريخ إنجلترا كلها: السوناتات المقدسة Holy sonnets والترانيم الإلهية لجون دون John Donne والهيكلي The Temple لجورج هربرت George Herbert. ويمكننا أن نقيس أيضًا مسار ذلك التغير في الحكماء في الحياة الأدبية لرجل من رجال البلاط مثل السير ولتر راليه Walter Raleigh؛ فأظهر راليه رشاقة عظيمة في البلاط، وانتقل بطريقة استراتيجية من تهبه في تضرعه الشبقي لإليزابيث في كتابه كتاب المحيط إلى سنثيا A Book of the Ocean to Cynthia (ربما كتب في عام ١٥٩٢؛ لكنه لم ينشر حتى عام ١٨٧٠) إلى كتابه تاريخ العالم History of the World (١٦١٤)، وهو عمل عبارة عن نصيحة تليق بالبلاط مهداة إلى الأمير هنري وريث العرش الإنجليزي^(١٦).

كان بن جونسون Ben Jonson من أكثر الشعراء نجاحًا في الدخول في شبكة الرعاية krowten eganortap يمس ثم في ظل حكم ابنه الملك تشارلز الأول Charles I، وكان بن جونسون منغمسًا انغماسًا شديدًا في هذه الشبكة لدرجة أن روبرت س. إيفانز Robert C. Evans أطلق عليه لقب "شاعر الرعاية"^(١٧)، ولكون بن جونسون كلاسيًا مؤكدًا وناقداً أدبيًا رائدًا، نادى بأن الشعر يعلم ويمتّع. ومن الناحية الأسلوبية، فضل جونسون الشعر الذي يقوم على الوضوح والمباشرة والإيجاز، وانتقد العديد من معاصريه لمتسكهم بمعايير جمالية أخرى. وابتدأ جونسون أسلوبًا في الشعر الكلاسي الجديد فائزًا ورقيقًا ومصقولًا ولا شخصيًا في آن واحد، وأصبح هذا الأسلوب النموذج الأساسي لشعر الفرسان op reilavacyrte عر الذي كتبه الأتباع المخلصون لتشارلز الأول - كما وصل هذا الأسلوب فيما بعد لمرحلة التقديس في

المقطوعات ثنائية الأبياتstelpuoc التي كان يكتبها جون درايدن John Dryden
والكسندر بوب Alexander Pope.

كان درايدن شاعر بلاط وناقداً مرموقاً مثل جونسون، ولعب دوراً كبيراً في تطوير
فلسفة البلاط الجمالية الجديدة هذه، وكتابه مقالة في الشعر المسرحي Essay of
dramatick poesy (١٦٦٨) رفعت العقلانية والتقييد وتحجيم الخيال الحر إلى قمة القيمة
الجمالية، وأشاعت أسلوباً جديداً لا يقوم على السرية، بل على الوضوح. فمع نيقولا بوالو
Nicolas Boileau في فرنسا الذي نشر كتابه فن الشعر L'art poétique في عام ١٦٧٤،
يقدم درايدن مجموعة واضحة من قواعد تنظيم الكتابة، بما فيها الوحدات المسرحية الثلاث
المشهورة بالسوء. ويقامه بذلك، ابتداءً درايدن التفضيل الكلاسي الجديد للعقل والتوازن الذي
ساد فلسفة الجمال في القرن الثامن عشر فيما بعد.

على العكس من ذلك، كانت الفردوس المفقود tsol esidaraP (كتبت في
عام ١٦٦٧، وفي اثني عشر كتاباً عام ١٦٧٤) لملتون Milton آخر عمل من
أعمال عصر النهضة من عدة نواحي، على الأقل في إنجلترا، ورفضت عن عمد
قواعد البلاط التي رفعتها الممارسة الأدبية والنقدية لدرايدن عالياً؛ فملتون مدافع عنيد
عن قتل الملوك وعضو في حكومة أوليفر كرومويل Oliver Cromwell الثورية،
ولذلك رفض أسلوب البلاط المعاصر آنذاك الذي يعتمد على المقطوعات ثنائية
الأبيات المقفاة وفضل الشعر المرسل esrev knalb؛ إنها "اختراع عصر بربري
لتخفي المادة الرديئة والوزن المكسور". ويذهب إلى أن القافية تقيد المعنى بطريقة
تضارع العمليات التي يقيم بها الحكام رعاياهم. فيرى ملتون أن الشعراء الحقيقيين
أعداء للحكام، لا من حاشيتهم. علاوة على أن ملتون في الفردوس المفقود يجعل
الملائكة الساقطين، خاصة إبليس Belial والشيطان Satan، يمثلون خلاصة المبدأ
الجمالي للبلاط المتمثل في المرونة والسخرية والقدرة على الإقناع، الذي عرضنا له
في هذا المقال. وبذلك يبدد ملتون الرابطة الهشة بين البلاغة والأخلاق التي حاول

النقد الأدبي في عصر النهضة أن يؤسسها، نظرًا لأن الرؤية الاجتماعية والسياسية لملتون في شعره تعارض شبكة قصور الحكام والرعاية. عندما يكتب ملتون ملحمة، ومع ذلك يرفض النزعة القومية التي جذبت سبنسر ورونسار Ronsard وآخرين لهذا النوع الأدبي، فإنه يدمر الارتباط الذي تم منذ عهد كاستجليوني بين سلوك البلاط وفلسفة الجمال الأدبية.

وعلى الرغم من الاختلافات الشاسعة بين ملتون ودرابدين في السياسية وفلسفة الجمال، فإنهما معًا ساعدا على القضاء على تأثير البلاط المركزي على الأدب، فرفض ملتون البلاط جملة وتفصيلاً، وقام درابدين بتنمية كفاءه لا يرتبطون كثيرًا بالبلاط. يقول ج. و. سوندرز J. W. Saunders إن الشعر الأوغسطي Augustan poetry "لم يعد معتمدًا كلية على البلاط وتشعباته"، و"ازدهر في كل مكتبة في كل منزل بالبلد، حتى لو كان في أعماق الريف؛ لأن المالك الإقطاعي squire كان في حاجة إلى شعراء حتى يؤكدوا تحضره الذي ينم عن الثقافة"^(١٨). وبما أن الرعاية الفردية انتهت وحلت محلها الكفالة الجماعية - وكان ذلك من خلال استحداث الطبقات التي تقوم على نظام الاكتتاب في الغالب - فقد حل المالك الإقطاعي بالريف محل الحاكم والراعي من أفراد البلاط في كونه الحكم الأساسي للذوق، والموزع الأول للنعم.

الهوامش

- 1- Renaissance literary criticism: a study of its social content (New York: Columbia University Press, 1945), p.231.
- 2- See Derck Attridge, Well-weighed syllables: Elizabethan verse in classical metres (London: Cambridge University Press, 1974) and the discussion of the nationalistic goals of such aesthetic experimentation in Richard Helgerson, Forms of nationhood: the Elizabethan writing of England (Chicago: University of Chicago Press, 1992). The first work in this vein was Dante's De vulgari eloquentia.
- 3- In France, the most famous product of this desire was probably Pierre de Ronsard's La Franciade (1572); in England, it was Edmund Spenser's The Faerie Queene (1590/1596), which glorified England's courtly present by staging that present in terms of its feudal past.
- 4- Poetry and courtliness in Renaissance England (Princeton: Princeton University Press, 1978). In Ambition and privilege: the social tropes of Elizabethan courtesy theory (Berkeley: University of California Press, 1984), Frank Whigham argues further for the rhetoricity of courtly identity, asserting that courtesy literature "articulate(s) a sophisticated rhetoric, indeed an epistemology, of personal social identity", p. xi.
- 5- The arte of English poesie, ed. G. D. Willcock and A. Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1936), p. 158.
- 6- See J. W. Saunders, "The stigma of print: a note on the social bases of Tudor poetry", Essays in criticism 1 (1951), 139-64.
- 7- The book of the courtier, trans. C. S. Singleton (Garden City: Anchor Books, 1959), p. ٤٩ On the tactical deployment of secrecy, see Lois Potter, Secret rites and secret writing: royalist literature 1641-1660 (Cambridge: Cambridge

- University Press, 1989), and Richard Rambuss, *Spenser's secret career* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- 8- See the influential articles by Louis Montrose: "Eliza, queene of shepheardes", and the pastoral of power', *English literary Renaissance* 10 (1980), 153-82, and "Of gentlemen and shepherds: the politics of Elizabethan pastoral form", *English literary history* 50 (1983), 415-59.
- 9- Annabel Patterson, *Censorship and interpretation: the conditions of reading and writing in early modern England* (Madison: University of Wisconsin Press, 1984); Richard Burt, *Licensed by authority: Ben Jonson and the discourses of censorship* (Ithaca: Cornell University Press, 1993).
- 10- See Robert L. Montgomery, *The reader's eye: studies in didactic literary theory from Dante to Tasso* (Berkeley: University of California Press, 1979).
- 11- F. M. Padelford, *Select translations from Scaliger's "Poetics"* (New York: Henry Holt, 1905), p. 2.
- 12- Hall, *Renaissance literary criticism*, p.14.
- 13- Indeed, G. K. Hunter argues that the submission of humanist ideals to the demands of courtly taste encouraged the growth of imaginative literature in Elizabethan England (John Lyly, the humanist as courtier (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962).
- 14- *Directions for speech and style* c. 1599, ed. H. H. Hudson) Princeton: Princeton University Press, 1935), p. 39.
- 15- Arthur Marotti, "'Love is not love": Elizabethan sonnet sequences and the social order', *English literary history* 49(1982), 396- 428.
- 16- Leonard Tennenhouse, "Sir Walter Raleigh and the literature of clientage", in *Patronage in the Renaissance*, ed. G. F. Lytle and S. Orge (Princeton: Princeton University Press, 1981), pp. 235-58.
- 17- Ben Jonson and the poetics of patronage (Lewisburg: Bucknell University Press, 1989).

- 18- "The social situation of seventeenth-century poetry", in *Metaphysical poetry*, ed. M. Bradbury (Bloomington: Indiana University Press, 1970), p.23.

(٣٨)

حجرات خاصة بهم:

الصالونات الأدبية في فرنسا في القرن السابع عشر

جوان ديجان

يعد الصالون الأدبي من المؤسسات القليلة ذات الأصالة الحقيقية في تاريخ الثقافة الفرنسية؛ فالمجالس الأدبية التي لفتت الأنظار لأول مرة في فرنسا في القرن السابع عشر لم تكن الأولى من نوعها في التاريخ بالطبع، فنجد لها سابقة، خاصة في إيطاليا في القرن السادس عشر. ولكن لم يولد أي بلد آخر تقليدًا لمثل هذه التجمعات؛ فعلى الرغم من أن معظم بلدان أوروبا عرفت نوعًا من نشاط الصالونات من فترة لأخرى - شاعت الصالونات في كل أنحاء أوروبا في القرن الثامن عشر على وجه الخصوص - لم تزدهر الصالونات لما يقرب من قرنين من الزمان دون انقطاع إلا في فرنسا، وطوال تلك الفترة تطورت ثقافة حقيقية في الصالونات، وكان تأثير تلك الثقافة بالغ القوة لدرجة أنه في فترات معينة - خاصة في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر - بدت الثقافة الفرنسية مرادفة لثقافة الصالونات على وجه التقريب، ويمكننا أن نلاحظ جانبًا مهمًا من تأثير ثقافة الصالونات في تعريف النقد الأدبي كما كان يمارس في البداية على نطاق واسع في فرنسا.

في فرنسا، بدأ تقليد الصالونات فعلاً حوالي عام ١٦١٠، عندما قررت المركزية دي رامبوييه *marquise de Rambouillet*، الإيطالية المولدة، أن تؤسس بلاطاً بديلاً في منزلها بالمدينة قرب متحف اللوفر، بعد أن رأت أن البلاط الفرنسي لا يقدم ثقافة رفيعة بما يكفي. أوقفت ثورة ١٧٨٩ تقليد الصالونات فجأةً مثلما أنهت العديد من المؤسسات الأخرى التي ازدهرت في ظل العهد الملكي البائد واستأنف الصالون نشاطه في القرن السابع عشر. ولكن بعد أن تم القضاء على هذا التقليد، لم يكن للمجالس الجديدة مذاق الصالونات التي سبقتها ولا مكانتها.

عندما كان التقليد الحقيقي ما زال حياً، لم يكن يشار للصالونات بهذا الاسم، حيث كانت كلمة الصالون *salon* تدل على حجرة الاستقبال الرسمية التي كانت تعقد فيها المجالس بوجه عام في القرن الثامن عشر، ولم تكن تدل على التجمعات نفسها. وطوال العقود الأولى من وجود هذه المجالس، كانت تعقد في أماكن أكثر حميمية. وفي هذا الجانب، كما في جوانب أخرى، كان تأثير المركزية دي رامبوييه تأثيراً حاسماً؛ فلم تكن تستقبل ضيوفها في مكان عام، بل في صومعة داخلية على المرء أن يمر بالصالونات الرسمية حتى يصل إليها؛ وكانت هذه الصومعة عبارة عن مخدع المركزية، الذي يشير إليه الجميع باسم الحجرة الزرقاء *la chambre bleue* وفي هذه الحجرة، أجلست ضيوفها في المساحة الخالية بين السرير والحائط *ruelle*، بينما ظلت هي في السرير. لم تكن كل الصالونات الأولى بهذا الشكل، إلا أن جميعها احتفظ بطابع ودي غير رسمي، ولذلك كان يطلق على الصالونات الأولى أسماء مألوفة غير رسمية، على سبيل المثال، كان "يوم السبت" يدل على اللقاء الأسبوعي في منزل مادلين دي سكيديري *Madeleine de Scudéry* في حي ماريه *Marais*.

كانت الصالونات الأولى لقاءات حميمة. توضح الأوصاف المعاصرة مثل الأوصاف العديدة التي وصلت إلينا عن اللقاءات في الحجرة الزرقاء أنه في أية فترة

ظل كل صالون ثابتاً بدرجة ملحوظة، حتى لو كان تكوين الحلقة خاضعاً للتغيير بشكل طبيعي. ومعنى ذلك أن آراء الأعضاء يمكن أن تتفاوت الأسبوع تلو الأسبوع، ذلك التفاوت الذي يتم التعبير عنه في أية مناقشة. ويفسر ذلك الثبات أول دور مهم لعبته الصالونات في تاريخ النقد الأدبي. كان الأعضاء يلتقون بانتظام ليتبادلوا الأفكار في مناقشات موسعة حرة. وفي أثناء ذلك نمواً ذوقاً جماعياً وأصبح ذلك الذوق شديد الأهمية فيما بعد عندما بلغ هؤلاء الكتّاب المبتدئون سن الرشد، وأصبحوا أهم الشخصيات في العصر الكلاسي الفرنسي. وفي الوقت نفسه، استغل الأعضاء الصالونات وسيلة لإرضاج مواهبهم ككتّاب بأن اختبروا أعمالهم على بعضهم بعضاً في أوائل أربعينيات القرن السابع عشر؛ على سبيل المثال قرأ بيير كورني Pierre Comeille مسرحيته بوليوكت Polyucte (نشرت عام ١٦٤٣) على رواد الحجرة الزرقاء، واختلف معهم حول مستقبل التراجيديا المسيحية في فرنسا (اعتقدوا على صواب أنها قضية خاسرة). وبعد ذلك بحوالى عشرين عاماً وزعت الكونتيسة دي لافاييت Comtesse de Lafayette - التي اشتهرت بأنها مخترعة الرواية الحديثة - مسودات أعمالها الأولى (أميرة مونتبانسييه La Princesse de Montpensier ١٦٦٢؛ زيد Zayde، ١٦٦٩) على أعضاء حلقتها حتى يعبروا عن آرائهم ويناقشوها.

وهكذا في العقود الأولى للصالون، بدأ الأعضاء فعلاً أول ممارسة كبيرة الحجم للنقد الأدبي في فرنسا وكانت هذه الممارسة النقدية غير رسمية تماماً، فليس لدينا أي أثر مكتوب لها. ومهما يكن الأمر دربت هذه الممارسة النقدية كل الشخصيات الأدبية الكبرى في فرنسا، التي كانت في طريقها إلى قرن بطولية ستهيمن فيه على الساحة الثقافية الأوروبية - نقول دربت هذه الشخصيات على التفكير كما يفكر نقاد الأدب. وكان لهذا التدريب أثر مدوي في انفتاح العصر الكلاسي الفرنسي.

يمكننا أن نتبين أوضح أثر لها في انتشار النقد الأدبي الرسمي (المنشور)، ويمكننا القول بأن هذا الانتشار دل بالفعل على ميلاد تقليد النقد الأدبي في فرنسا. فقبل عصر الصالونات، عندما كان معظم التعليق النصي مكرسًا للأدب اليوناني واللاتيني، كان النقاد غير المنتظمين قد بدأوا في إدراك وجود تقليد أدبي فرنسي. على سبيل المثال، اشتمل كتاب البلاغة الفرنسية La rhétorique française (١٥٥٥) لأنطوان فوكلان Antoine Fouquelin على أمثلة على كل صورة بلاغية مستمدة من الشعراء الفرنسيين المعاصرين، بالإضافة إلى الأمثلة المستمدة من الشعراء القدامى الذين كانوا المرجع الرسمي في عصر فوكلان.

لكن هذه المحاولات لتدوين الأدب الفرنسي كانت الاستثناء، لا القاعدة، حتى حكم الملك لويس الرابع عشر Louis XIV، ثم شاعت فجأة محاولات كتابة تاريخ الأدب الفرنسي طوال النصف الثاني من القرن السابع عشر، وبعضها تحاول أن تكون رؤية شاملة - خاصة كتاب مجموعة من أجمل أعمال الشعراء الفرنسيين بداية من فيون حتى السيد دي بنسيرا Recueil des plus belles pièces des poètes français depuis Villon jusqu' à M. de Benserade (١٦٩٢) وهي مجموعة تنسب إما إلى ماري كاترين دولنوا Marie-Catherine d'Aulnoy أو إلى برنار لو بوفيه دي فونتينيل Bernard Le Bovier de Fontenelle؛ وبعضها يختار مجالاً أضيق بكثير، ومن الأمثلة البارزة على ذلك باندورا الجديدة أو النساء الشهيرات في قرن لويس الأكبر La nouvelle Pandore, ou les femmes illustres du siècle de Louis le Grand (١٦٩٨) لكلود دي فرتون Claude de Vertron الذي لا يشتمل إلا على إنجازات الأديبات حديثات العهد.

كما يدل عنوان كتاب فرتون، نبغ الحافز الأول وراء كتابة تاريخ الأدب الفرنسي من خلق أول تصور لتقسيم الأدب إلى فترات: طور المؤرخون الأوائل للتقليد

الفرنسي استخدام مصطلح "قرن لويس الرابع عشر" كمفهوم يُعرف الإنتاج الأدبي للقرن السابع عشر (أو على الأقل ذلك الجزء من القرن الذي تلا بداية تقليد الصالونات) على أنه جزء لا ينفصل عن حكم الملك الشمس Sun King. بالإضافة إلى أن التواريخ الأدبية الفرنسية الأولى لم تكن لتكتب لولا تقليد الصالونات؛ فالبلاط المصغر في الصالونات ولد الانتطاع بأن هناك تقليداً أدبياً فرنسياً، فلابد أن كون كل الكتاب المعاصرين الكبار كانوا يلتقون سوياً بانتظام جعل ذلك الانتطاع نتيجة حتمية. وأخيراً تأثر أسلوب ذلك النقد الأدبي المبكر تأثراً كبيراً بالأشكال التي تطورت في مناقشات الصالونات أو تولدت منها.

من اللافت للنظر ميل معظم النقد المبكر إلى إعادة إنتاج جو تبادل الأفكار الساخن في العادة، الذي ميز لقاءات الصالونات نقول إعادة إنتاجه في شكل مكتوب. يتخذ جزء مهم من الإنتاج النقدي للقرن السابع عشر، الذي يمكننا أن نربطه بثقافة الصالونات، شكل الهجوم والدفاع المتداخلين. فأحد كتيبين أو كتابين ينتقد عملاً ما انتقاداً تحليلياً قاسياً - على سبيل المثال مسرحية لموليير Molière أو راسين Racine - بأن يكشف كل العيوب المزعومة للعمل الجديد. أما الكتاب أو الكتيب الثاني فيرد على ذلك نقطة بنقطة، قائلاً إن العيوب ما هي إلا تجديدات راديكالية جداً لدرجة أن الناقد الآخر لم يكن بإمكانه أن يقيمها التقييم المناسب. وهكذا تعيد هذه الأعمال شكل المحاورات النقدية: تلتقي عدة شخصيات ذات آراء متعارضة في القضايا الأدبية، كما لو كانوا في صالون؛ ليتجادلوا حول مزلياً كل موقف.

إن شكل هذه المحاورات النقدية الثنائية يوضح أن ما يطلق عليه المعارك التي شاعت حول الأعمال المبتكرة في أدب القرن السابع عشر - معركة مدرسة النساء L'école des femmes (١٦٦٢) معركة أميرة كليف La Princesse de Clèves (١٦٧٨) - كانت ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمناظرات التي كانت تميز ثقافة الصالونات.

في الواقع، هناك ما يدل على أنه بين الحين والحين على الأقل (على سبيل المثال، في حالة المعركة الأدبية حول أميرة كليف) تولد جانبا النزاع من داخل حلقة الصالون الواحدة نفسها، كما لو كان ذلك يعكس الرغبة في إعلان ثراء هذه المناقشات، وانتشار مثل هذه الكتابة النقدية يثبت أن نشاط الصالونات الأدبية في القرن السابع عشر أفتح جيلا من الكتاب بأن التحليل النقدي للنصوص الأدبية عمل فكري لا غنى عنه.

لعبت الصالونات دورًا أساسيًا في توليد أشكال أدبية جديدة. فكان يتم الإعلان عن تجربة ما واقتراح نموذج ما، ثم يبدأ الأعضاء في كتابة نماذجهم الخاصة بهم ويقدمونها في الصالون؛ لكي يتم تبادلها ومناقشتها وتقييمها. وهكذا، في أواخر خمسينيات القرن السابع عشر بدأ ميل للصور الشخصية اللفظية من صالونات دوقة مونتبانسييه Montpensier (المعروفة باسم الأنسة العظيمة la Grande Mademoiselle)، وبلغ التجريب في صالونها - الذي كتب فيه الأعضاء صورًا ذاتية وصورًا شخصية للأعضاء الآخرين - ذروته في مجلدين: مجموعة الصور الشخصية والمدايح Recueil des portraits et éloges في عام ١٦٥٩ ومعرض الصور الشخصية للأنسة مونتبانسييه La galerie des portraits de mademoiselle de Montpensier في عام ١٦٦٣. وكان ذلك سببًا أيضًا في الاستخدام واسع الانتشار للصور الشخصية في الأدب المعاصر آنذاك خاصة في الرواية في بداياتها، حيث كانت الصورة الشخصية من بين التقنيات الأساسية لاستكشاف النفس الفردية. وعادت الصورة الشخصية الظهور في النقد المعاصر، على سبيل المثال في كتاب شارل بيرو Charles Perrault المكون من جزأين ويتخذ عنوان المشاهير الذين ظهروا في فرنسا في هذا القرن Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle (١٦٩٦-١٧٠٠)، الذي يتخذ شكل مجموعة من الصور الشخصية.

من بين كل الابتكارات النوعية المتخيلة في الصالونات، ربما كان الابتكار الذي كان له أكبر تأثير طويل الأجل على التقليد الفرنسي هو نوع جديد من الخطابات العامة، وهي خطابات تكتب كأعمال أدبية، لا كوثائق خاصة؛ وهذه الرسائل الخطية المرححة الرفيعة الأسلوب - التي انتشرت في البداية بين رواد الصالونات ثم تم نشرها بعد ذلك في العادة - شاعت أولاً في صالون المركزية دي رامبوييه. ابتكر منشئ الشعر غير الرسمي في صالونها فانسان فواتير Vincent Voiture نموذجاً رسائلياً ظل رائجاً حتى نهاية نظام الحكم القديم. وأثر التجريب في الرسائل في الصالونات على كل من تطور المراسلات الفعلية مثل مراسلات المركزية دي سيفينييه marquise de Sévigné (فبعد أن ابتدأت حياتها الأدبية في الحجرة الزرقاء، ارتادت سيفينييه الصالونات طوال حياتها تقريباً) وعلى بدايات الرواية الرسائلية epistolary fiction. هذا بالإضافة إلى أن العديد من الأعمال الأولى في التحليل النصي - مثل الكتاب الذي كتبه ج. ب. دي فالنكور J.-B. de Valincour دفاعاً عن رواية لافاييت، ألا وهو كتاب رسائل إلى السيدة المركزية حول موضوع "أميرة كليف" Lettres à Madame la marquise sur le sujet de "La Princesse de Clèves" (1678) النموذج الرسائلي الذي تطور في الصالونات.

ولكن بالنسبة للأدب والنقد الأدبي على السواء، لم يكن أهم ابتكار ولده تقليد الصالونات يتمثل في مجرد الشكل، بل في الأسلوب، ذلك الأسلوب الذي اشتهر باسم أسلوب المحادثات conversational style (وكان يشار إليه في العادة باسم "روح المحادثة" L'esprit de la conversation)؛ فالجو الحميم لصالونات القرن السابع عشر ولد فكرة أن كل لقاء كان محادثة ممتدة. في الصالونات أصبح الأعضاء أكفاء في ممارسة ما أصبح مشهوراً باسم "فن المحادثة". ومع انتشار الصالونات أصبح تعلم فن المحادثة أسلوب حياة لخبذة المثقفين في فرنسا؛ ففي

القرن السابع عشر، ارتقت المحادثة إلى مكانة الفنون الرفيعة، وحاول كل المثقفين الفرنسيين الرجال منهم والنساء أن يتفوقوا في هذا الفن. وفي تلك الفترة التي أصبح فيها التفوق في المحادثة علامة على العبقرية، اختفى التحذلق من الساحة الأدبية.

في مثل ذلك العصر، كان النقد الأدبي - كما لم يكن في أية فترة أخرى من تاريخه كله - خطاباً مشتركاً بين القراء المتعلمين غير المتخصصين، ولم يكن مذهباً يدعو له الدارسون المتخصصون. وهذه الممارسة النقدية - التي يشار إليها بالنقد "الدنيوي" mondain أو ببساطة نقد الصالونات - تقدم في شكل محادثة بين الأنداد، محادثة يتم فيها تبادل وجهات النظر المتعارضة بحرية، ولا تمتلك فيها شخصية سلطوية مطلقة زمام الحقيقة. في ضوء تقديم الذات هذا، ليس من المستغرب أن نلاحظ أن نقد الصالونات قدم رؤية لأدب القرن السابع عشر أكثر تنوعاً وأقل هرمية من الرؤية التي وصلت لقراء القرن العشرين من التقليد العظيم للتاريخ الأدبي في فرنسا، ألا وهي رؤية القرن التاسع عشر. وطبقاً لهذه الرؤية للإنتاج الأدبي المعاصر كانت كل الأنواع الأدبية تحظى بالاعتراف بها. وهكذا نجد أن النوع الأدبي الذي يقدم تقليدياً على أنه قمة مجد القرن؛ أي التراچيديا الكلاسيكية الجديدة، يحتل مكانة مساوية مثلاً لنوع أدبي قرر التاريخ الأدبي اللاحق الأكثر تقليدية أن يتجاهله لأطول فترة ممكنة، ألا وهو الرواية. (لم يعترف التاريخ الأدبي الفرنسي بالرواية اعترافاً كاملاً إلا في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين). حظى الإنتاج المعاصر بالاهتمام بجميع أشكاله وتشعباته، وكان الهدف من ذلك فهم الفروق والابتكارات النوعية، لا إطلاق أحكام القيمة. في هذه المحادثة بين الأنداد كلف النقد الأدبي بمهمة جعل الجمهور الرشيد واعياً بالتغيرات التي تحدث على الساحة الأدبية: وكان يتوقع من القراء أن يتوصلوا إلى نتائجهم بأنفسهم.

استمرت رؤية النقد الدنيوي للأدب المعاصر في التطور ما دام تقليد الصالونات ظل باقياً، ثم تم قمع هذه الرؤية واختفى السجل غير المرتب للتنوع الأدبي الذي قدمته هذه الرؤية، فأفلت مجموعة من القيم الأدبية مع أقول "النقد الدنيوي"، وأبرز أقول هو أقول فن المحادثة، ولم يكن الأمر أن التفوق في المحادثة توقف فجأة عن كونه محل تقدير في فرنسا، ولكن لم يعد أسلوب المحادثة مقبولاً من الجميع على أنه جوهر الأسلوب الفرنسي، كما كان الأمر بوجه عام في أثناء العصر الذهبي للصالونات.

ربما كان أهم تحول في الساحة الأدبية المرتبطة بأقول نقد الصالونات يتمثل في الأهمية التي تنسب للأدبيات. كان الصالون الأدبي في القرن السابع عشر من بين المؤسسات النادرة في تاريخ عالم الأدب التي كانت حكراً على النساء؛ فدائماً كانت النساء يرأسن الصالونات، وطوال ما يقرب من قرنين من الزمان ظلت الحركة تحت سيطرة النساء، وعكس نقد الصالونات هذه الحقيقة بصدق. وبناء على ذلك، اهتمت كتب هذا النقد بكتابة المرأة بجدية اختفت من النقد فيما بعد ولم تعاود الظهور إلا في العقود الأخيرة؛ ففي هذه الكتب تم تمثيل الكاتبات بأعداد لم تسمعها أذن؛ حيث إن التاريخ الأدبي الأكثر تقليدية محا سجل المشاركة النسائية غير العادية في عالم الأدب.

كما أن اختفاء نقد الصالونات ورؤيته البديلة أضعف حسنا بتاريخ الأدب والنقد الأدبي بطرائق أخرى. يمكن أن يندهش منظرو القرن العشرين إذا علموا أن المحاولات الحالية للتمييز بين ماهية الألوثة وتأويلها في الخطاب الأدبي والنقدي لها سابقة في المناظرات التي تم التعبير عنها منذ ما يقرب من ثلاثمائة سنة. في واقع الأمر، كان كل الكتاب الكبار في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر من مرتادي الصالونات طوال سنوات التكوين في حياتهم الأدبية. وسجل العديد منهم،

فى يومياتهم وأعمالهم النقدية، ما يبدو أنه كان اعتقاداً معاصراً شائعاً. يقولون لنا مراراً وتكراراً إنه يمكن إنجاز الكتابة الحديثة الأكثر ابتكاراً لو كان الكتّاب قادرين على العيش مخلصين لحلمهم النظرى طوال حياتهم، ذلك الحلم الذى ما زال يخيم على حداثة اليوم؛ أى إذا كان الكتّاب قادرين على إنتاج أسلوب يتعرف فيه قراء القرن العشرين على بشائر المفهوم الذى تطلق عليه هيلين سيجزو Hélène Cixous اسم الكتابة النسائية *écriture féminine*. اعتقد الكتّاب بداية من بيرو مروراً بمونتسكيو حتى ماريفو Marivaux أن الكتابة الحديثة الأكثر ابتكارية سيكتبها كتّاب ذكور وإنّاث تعلموا كيف يفكرون بطريقة المرأة.

أخيراً، إن تقييم ثقافة الصالونات مهم بوجه خاص لتاريخ النقد الأدبي، ذلك التاريخ الذى تم فيه تضيق مشاركة المرأة على نحو مشين. عندما تم التوقف عن الاعتراف بالدور الكامل للصالونات الأدبية فى القرن السابع عشر، ضاعت ذاكرة مهمة، ربما كانت أهم مساهمة للنساء على الإطلاق فى إنتاج التعليق على النصوص الأدبية؛ لأنه، حتى لو أن معظم نساء الصالونات لم يكتبن نقداً أدبياً - كانت مارجريت بوفيه Marguerite Buffet ومارى جان ليريبييه Marie-Jeanne L'Héritier تمثلان استثناء ملحوظاً - فإنهن خلقن مناخاً صارت فيه الأشكال المتعددة للنشاط النقدى الشغل الشاغل للصفوة الاجتماعية فى فرنسا آنذاك. فلا نجد فى أية فترة أخرى فى تاريخ الثقافة الفرنسية أن النقد الأدبى كان جزءاً لا يتجزأ من الحياة اليومية، لا فى حياة ما نطلق عليهم بلغتنا الحديثة المثقفين فحسب، بل وكذلك فى حياة المتعلمين والمتعلمات. ربما كان ذلك أهم إسهام قدمته النساء فى تاريخهن كله فى تقليد النقد الأدبى.

الهوامش

- * See also Elizabeth Guild's "Women as auctores in early modern Europe" in the present volume.

(٣٩)

الطباعة وتجارة الكتاب في عصر النهضة

جورج هوفمان

ربما لا نجد صورة تعبر عن العلاقة المراوغة بين الطباعة والنقد الأدبي في عصر النهضة أفضل من لوحة صدر كتاب في الدراسة الأدبية الجيدة والتعليم المناسب *De studio literarum recte ac commode instituendo* (١٥٣٢) لجيوم بوديه Guillaume Budé؛ فتحت العنوان أدخل يوس باد Josse Bade عامل المطبعة الباريسي الشهير الذي طبع أعمال بوديه وإرازموس Erasmus صورة مطبوعة من الحفر على الخشب woodcut لعامل مطبعة يسحب قضيب المطبعة ويجانبه حبار يدفع الكرات إلى أعلى، وعلى الجانب الآخر جامعان لحروف الطباعة مشغولان بالجمع^(١). وعلى الرغم من أن هذه الصورة تبدو موحية بارتباط معين بين المطبعة الباريسية الشهيرة جدًا، في ذلك الوقت، وبين أحدث بيان لأشهر أصحاب الحركة الإنسانية في فرنسا، فإنه يتضح أن هذه الصورة أسلوب عادي جدًا من أساليب باد، بل أسلوب تقليدي نوعًا ما ولا نجد في كتاب بوديه نفسه وعيًا كبيرًا بالوسيلة الجديدة التي قدر له أن يطبع من خلالها، ويشير صمت بوديه هنا إلى حقيقة غريبة مؤداها أنه على الرغم من أن ثقافة الطباعة والوعي الأدبي الجديد يبدو أنهما تطوروا في خطين متوازيين، فإن كلاً منهما كان يجهل الآخر نسبيًا.

كانت هذه اللامبالاة غير المقصودة سلاحًا ذا حدين. لم يكن لدى إتيين باسكييه Etienne Pasquier - وهو واحد من أكثر النقاد المجددين للكتاب الفرنسيين

المعاصرين فطنة - شيء كثير ذو فطنة يقوله عن الطباعة، اللهم إلا ملاحظته الساخرة بأن "مخترع المدفعية كان راهباً، ومخترع الطباعة كان فارساً"^(٢). وعلى الرغم من الحلقة المفقودة البارزة التي يدركها العديد من المعاصرين في تاريخ ثورة الطباعة، شعر العديد من الدارسين المحدثين أنهم مدفوعون لأن يجدوا في اختراع الطباعة مفتاحاً لعدة تغيرات محورية في الحياة الثقافية في عصر النهضة. قامت دراستان كلاسيكيتان عن انتشار الطباعة بتمهيد الطريق لمعظم المعلقين اللاحقين: وهما ظهور الكتاب *L'apparition du livre* للوسيان فبفر Lucien Febvre وهنري جان مارتين * Jean Martin - Henri والمطبوعة كعامل للتغير *The printing press as an agent of change* لإليزابيث إيزنشتاين^(٣) Elizabeth Eisenstein. الآن أصبح كل الدارسين تقريباً على ألفة بالأفكار الأساسية المعروضة بالتفصيل في هذين العملين، وعلى وجه التحديد، أدى التوزيع المتزايد للكتب المنتجة بالجملة ومسهولة الحصول عليها إلى التعجيل بالإصلاح الديني وتقدم العلم وتطور الآداب المكتوبة باللغات المحلية. وعلى الرغم من أن هذه حقيقة لا يمكن الشك فيها، فإن المنهج الكمي لا يفسر التغيرات الكيفية التي أحدثتها ثقافة الطباعة في الممارسة النقدية الأدبية في عصر النهضة.

ليس هناك مقر من بيان مثل هذه التغيرات في مظهر الكتاب المطبوع. منذ عدة سنوات، طور ولتر أونج Walter Ong مقولة مالوهمان McLuhan عن القوة التغيرية للوسائط، وقال إن الأعمال المطبوعة فتحت القدرة على التقديم البصري الذي أدى إلى صعود المناهج الثنائية المتشعبة الجديدة في البلاغة التنظيمية^(٤). وعلى الرغم من أن المقولات البلاغية اقترنت من تكوين ما يمكن أن نطلق عليه الألفاظ النقدية للكتاب والمشاريع في عصر النهضة، لم يكن للإصلاحات التي اقترحها راموس Ramus في واقع الأمر أثر كبير على ممارسة التعليق النقدي، الأمر الذي يجعلنا نشك في افتراضات أونج الضمنية عن الثورة "البصرية" للطباعة:

فتجريب شارل دي بوفيل Charles de Bovelles وچاك ليفير ديتاب Jacques Lefèvre d'Étaples في الرسومات المتفرعة كالشجرة لا يدين كثيرًا للتجديدات الطباعية بقدر دينه للتقليد الثرى المتبع في العصور الوسطى، الذى وضحه مفتاح الفيزياء *Clavis physicae* لهونوريوس دوتون Honorius d'Autun في القرن الثانى عشر، أو الفن العظيم *Ars magna* لرامون لول Ramon Lull في القرن الرابع عشر أو اللؤلؤة الفلسفية *Gregor Reisch Margarita philosophica* في عام ١٤٩٦.

أما بالنسبة لظهور تصميمات جديدة للصفحة page layouts للطبعات ثنائية اللغة، من المؤكد أن طباعة Complutensian polyglot من عام ١٥١٤ حتى عام ١٥١٧ خلق أثرًا أكبر مما لو كان ظل في شكله المخطوط، ومع ذلك لم يكن لأى شىء من ناحية المبدأ أن يمنع جارسيا خيمينيه دى سسنيرو Garcia Jiménez de Cisneros نسخ الأعمدة المتوازية فى النص باللغات العبرية واليونانية واللاتينية بخط اليد بدلاً من استخدام مطابع أرناو جيلن دى بروكار Arnão Guillen de Brocar فى ألكالا Alcalá. فلو كان فى الأمر شىء لكانت الصعوبة النسبية لاستغلال جمع حروف الحواشى وصفوف الهوامش مثل تلك التى نجدها فى مخطوطات العصور الوسطى - نقول لكانت تلك الصعوبة شجعت تطور كتابة نقدية مستقلة على غرار ما نجده فى كتاب متنوعات *Miscellanea* (١٤٨٩) لأنجيلو بوليتسيانو Angelo Poliziano؛ فالميل إلى تسهيل الإنتاج من خلال الجمع بين التقديم الطباعى للنص والتعليق عليه أضفى على هذا التعليق دورًا رئيسيًا جديدًا فى الصفحة، كما فى تعليقات مارك أنطوان ميريه Marc-Antoine Muret وريمى بيلو Rémy Belleau على شعر رونسار فى ١٥٥٣ و ١٥٦٠.^(٥)

يتمثل أحد الإسهامات المهمة كثيرًا لعمال الطباعة فى عالم آداب عصر النهضة فى التوافر المتزايد لأنواع جديدة من النصوص المدرسية، وهى ظاهرة تتضح

جيداً عند توما بريمان Thomas Brumen الباريسي الذى يتكون ثلاثة أرباع إنتاجه من الطبقات الربعية quarto editions التى تتكون من صفحة مكتوبة وأخرى خالية، والصفحات المكتوبة مكتوبة على مسافتين، ويكتب الطالب الترجمة بين السطور ويكتب التعليقات الأدبية والنحوية للمدرس فى الهوامش والصفحات الخالية^(١). ولا ينسى الملاحظون المعاصرون أن يقدروا هذا "الاختراع" حق قدره:

اشتملت هذه الكتب على كل ما يقرأه الطالب فى الحصص المدرسية، فى ترتيبها، سواء أكان ذلك مأخوذاً من شيشرون Cicero أم فرجيل أم البلاغة أم أى مؤلف آخر. وعندما كان المدرسون يترجمون إما إلى الفرنسية أو أية لغة أخرى منحرفة عن اللاتينية، كان الطلاب يوضحون المعانى بين السطور المطبوعة وبالطريقة نفسها، كان التلاميذ يكتبون الشروح التى يُملئها الأساتذة فى الصفحات الخالية التى وضعت بين الصفحات المطبوعة لهذا الغرض، أما قبل ذلك فكان التلاميذ ينسخون نصوصهم بصعوبة كبيرة^(٢).

نتبين من النسخ التى وصلت إلينا - التى تشوهت من كثرة الاستخدام وأصبحت غير مقروءة تقريباً نتيجة للملاحظات المكدسة بجانب بعضها بعضاً - الكثير عن الإصرار الجديد للمدرسين على أن يهتموا اهتماماً كبيراً بالتفاصيل النصية، كما نتبين الكثير عن الاستقلال المتزايد للتعليق عن النص نفسه.

هناك تأثير آخر أقل قوة ومع ذلك ذو عمق مماثل بذلته آليات الطباعة على النقد الأدبى الحديث فى بداياته، ويتعلق ذلك التأثير بتحقيق النصوص textual editing؛ ففي أثناء عصر النهضة، كما هو الحال الآن، بدأت الدراسة الأدبية بتأسيس نصوص دقيقة، بل قامت على هذا التأسيس، ولكن على الرغم من أن الطباعة أثارت قدراً من الحماس الحقيقى، فإنها أثارت الكثير من الشك فى الأوساط المؤسسية والفكرية المبكرة، خاصة فيما يتعلق بالتحقيق السهل للنصوص والطبعات المختصرة الناتجين

عن ظهور الطباعة فيما يبدو. وكان الملاحظون على حق فى شكهم فى أن سرعة سير العمل والتسابق فى إنجاز العمل، قبل ظهور طبعات المنافسين، شجعا على ظهور طبعات محققة على عجل ولم تنقح جيداً لا تتم عن سعة معرفة. ربما وعدت إعادة الإنتاج الآلى بتقنين متزايد للنصوص، إلا أن ذلك سينظر إليه على أنه تطور مرغوب فيه لو كان ما تم تنقيته دقيقاً فى الواقع. أضف إلى ذلك أن الناشرين تخلصوا من النسخ الأصلية التى استخدموها بمجرد انتهائهم من الطباعة، مما دمر للأجيال القادمة ذخيرة نفيسة من المخطوطات. ويمكننا أن نعرف السبب فى أن العديد من الدارسين اعتقدوا أن التهديد الكامن الذى تفرضه الطباعة أكبر من مزاياها. يبدو أن الاهتمام الجديد بفقّة اللغة وتحقيق المخطوطات manuscript collation نبع، على الأقل جزئياً، من التخوفات الناجمة عن الطبعات السيئة للغاية التى بدأت فى الانتشار بأعداد متزايدة دوماً.

الدوس مانيتسيو Aldo Manuzio (الدوس مانيتيوس Aldus Manutius) الفجوة التى هددت بالتفريق بين أصحاب الحركة الإنسانية وأصحاب المطابع. والدوس عالم نحوى ارتبط بحلقة بيكو Pico من عام ١٤٨٢ إلى عام ١٤٨٤، والأهم من ذلك ارتبط ببوليتسيانو Poliziano الذى كان يمهّد الطريق لتحقيق النصوص textual criticism الحديثة. وعلى الرغم من أنه لم يستفد استفادة كاملة من تجديدات بوليتسيانو فى الغالب، فإنه استوعب الحاجة إلى الاهتمام أكثر باختيار نص منسوخ copy text وتلقيحه بالاعتماد على التخمين فقط. وكان الدوس مسؤولاً عن ١٢٦ طبعة بداية من عام ١٤٩٤ حتى وفاته فى عام ١٥١٥ وأشهرها *Hypnerotomachia Poliphili* أدخل الدوس الحروف اليونانية إلى البندقيّة وتخصص فى الطبعات الثمينة^(١) فى طبعات تزيد نسخ الطبعة منها من آن لآخر

(*) هو نوع من قطع طباعة الكتب.

عن ألف نسخة، وذلك رقم كبير جداً بمقاييس ذلك الزمان. وعلى الرغم من أنه كرس نفسه فى الأساس للطبعات اليونانية واللاتينية، فإنه طبع طبعات بيترو بمبو Pietro Bembo لديوان الشعر الغنائى *Canzoniere* بترارك فى عام ١٥٠١ والكوميديا الإلهية لدانتى فى عام ١٥٠٢ وهما علامتان على الطريق نحو الاعتراف بالأدب المكتوب باللهجات المحلية.

فى الغالب نال ألدوس الاستحسان نتيجة للآخرين: فحموه وناشره أندريا توريسانى Andrea Torresani وراعيه الأرستقراطى ببييرفرانسيسكو باربريجو Pierfrancesco Barbarigo كان عندهما اهتمام بتنظيم مطبعته ونجحا فى إدارة عمله فى وقت أدت المنافسة الشديدة إلى ظهور الناشرين المنافسين - بحلول عام ١٥٠٠ كان فى البندقية وحدها ١٥٠ مطبعة. إن قاطع الحروف type-cutter الموهوب فرانسيسكو جريفو Francesco Griffo هو الذى تغلب على المشكلات الفنية المتعلقة بتصميم الحروف اليونانية، التى اشتملت على كل علامات التشكيل diacritics الضرورية، وذلك بأن أدخل الأجزاء الناتئة من الحرف الطباعى فوق مستوى الحرف؛ حتى يتجنب تزايد عدد الحروف أكثر من اللازم^(٨). ولكن لا يذكر أحد أن ألدوس لعب دوراً تاريخياً مهماً فى القضاء على المقاومة التى وجهت بها الوسيلة الجديدة للطباعة. أما إرازموس Erasmus الذى لم يتردد فى إدانة المطبعيين "الذين يحاولون أن يوفروا كل بنس ولا يستخدمون مصححاً، بل يقدمون لنا نصوصاً فاسدة ومشوهة وممزقة وردنية بوجه عام"، فخاطب ألدوس كند وصديق قانلاً له: "إذا وجدت أى خطأ واضح فى أى موضع، لأنتى بشر، أعطيك تصريحاً بأن تصححه حسب تقديرك، وبذلك ستقل ما يفعله الصديق لصديقه.. فأنا الآن سأعهد بكل المسؤولية إلى عزيزى ألدوس"^(٩).

إن طباعة ألدوس المفرطة فى الاهتمام بدقائق الأمور - التى كان من الممكن أن تظل عقبة فى طريقه لو ظل طالب علم فى الأساس - خدمته كثيراً فى دوره

كمحقق ومصصح تجارب طباعية. وعلى الرغم من أن طبعاته لا ترقى إلى معايير سعة الاطلاع الحديثة^(١٠) فإن إنجازاته متميز تماماً إذا قورن بإنجاز المطبعيين في زمانه؛ فلقد أصبح الاهتمام الدقيق بالتفاصيل النصية علامة تجارية له تتمثل في شكل درفيل وهلب مضفورين ببعضهما بعضاً، الأمر الذي ألهم إرازموس بكتابة تعليقته الشهير على القول المأثور "في التأنى السلامة وفي العجلة الندامة" *Festina lente*. فلقد صرح إرازموس بإعجاب قائلاً: "ألدوس الذي اتخذ التريث شعاراً له كسب الكثير من الذهب مثلما اكتسب شهرة كبيرة، ويستحقهما استحقاقاً كاملاً"^(١١). فإذا كان الدرْفيل الرشيقي الحركة يرمز للوسائل المتسارعة لإعادة الإنتاج في الطباعة، فإن الهلب يدل على تريث العالم. ويبدو الأمر كما لو كان ألدوس تعدد بشخصه أن يفند مقولة أن الطباعة وسيلة عجولة (وبالتالي منحطة) من وسائل نقل النصوص من حالة لأخرى.

في الواقع تتميز الطباعة بميزة على المخطوطات لا سبيل إلى إنكارها: إذا صحح المرء التجارب الطباعية في مرحلة مبكرة بدرجة كافية، يمكنه أن يعيد جمع الحروف، بينما أمام ناسخ المخطوطات خيارات أقل فيما يتعلق بجرة القلم التي تتطلب على الصفحة بصورة لا يمكن محوها. بمعنى آخر، على الرغم من أن تجميع الحروف يمكن أن يكون في البداية أقل درجة من عمل الناسخ، فإن الحروف القابلة للتحريك والنقل وفرت فرصة لتحقيق مستوى من التصحيح لا يمكن الوصول إليه في أفضل منسخ للمخطوطات وإلى حد ما يمكن أن تمتد روح القابلية لبلوغ الكمال إلى الطباعات المعادة؛ ومن هنا لم يكتف ألدوس بمساهمته في أكبر مشروع تحقيقي في تلك الفترة، فطبع في عام ١٥٠٨ كتاب الأقوال المأثورة *Adagia* الذي وطّد شهرة إرازموس، بل نَقح أيضاً كتابه هو شخصياً في النحو اللاتيني الذي طبعه في عام ١٤٩٣ عدة مرات في ١٥٠١ و ١٥٠٨ و ١٥١٤.

ولكن مستقبل ذلك العمل الهادف كان عبر جبال الألب؛ فلقد خطط جييوم فيشييه Guillaume Fichet ويوهان هيلان Johann Heylin لأن تعمل أول مطبعة باريسية في مكتبة السوربون في عام ١٤٧٠، في وقت كان بألمانيا وإيطاليا أكثر من

ثلاثين مطبعة بالغة نروة نموها. ولكن كان يوس باد (أسنسيوس Ascensius) هو الذى استورد فكرة المطبعى العلامة printer-scholar إلى باريس بعدما عمل ما يقرب من سبع سنوات كمصحح لدى المطبعيين فى ليون، التى كانت بوابة فرنسا التى تدخل منها المستحدثات الإيطالية. وكتب باد عددًا من التعليقات وطبع ٧٢٠ كتابًا بداية من عام ١٥٠٣ حتى وفاته فى عام ١٥٣٥. فى أثناء السنوات الأربع الأولى من عمله هذا عين بيتوس رينانوس Beatus Rhenanus مصححًا، وتضافر ذلك مع خبرته الشخصية الواسعة ليلعب دورًا كبيرًا فى تأسيس السمعة الطيبة للطباعة^(١٢)، وعمل جاهدًا على انتشار كتابات إرازموس فى فرنسا، إلا أنه بعد عام ١٥٢٦ انحاز للكلية اللاهوتية الباريسية ونؤيل بيذا Noël Bédaride فى انشقاقهم عن إرازموس وچاك لفيغر ديتابل.

كان كل من ألدوس وباد عالمين قبل أن يصيرا مطبعيين، إلا أن أوراق الاعتماد هذه لم تكن شائعة عند زملائهم؛ فلقد عرّف بيتر شوفر Peter Schoeffer فى مينز Mainz ويوهان منتلن Johann Mentelin فى ستراسبورج وأنطون كويرجر Anton Koberger فى نورمبرج Nuremberg وكريستوفر فروشاوير Christopher Froschauer الزبورخى وإرهارد راتولت Erhard Ratdolt فى أوكسبيرك Augsburg والرث زيل Ulrich Zell من كولون أنفسهم بأنهم حرفيون لا رجال أعمال، ويجسد وليم كاكستون William Caxton (١٤٢٢ - ١٤٩١) الذى كان على شاكلتهم تقرد مسار إنجلترا عبر ثقافة الطباعة المبكرة، فلقد كان كاكستون تاجرًا محترفًا وعالمًا هاويًا ملهمًا تعلم أساسيات الطباعة من يوهان فلندر Johann Veldener فى كولون Cologne وتابع النشر فى إنجلترا فى وقت لم تكن اللغات المحلية قد أثبتت ذاتها إثباتًا كاملاً فى الطباعة وينسب (ربما ٧٥% من مجمل ما طبعه) ليس لها نظير عند أى مطبعى أوروبى آخر. فما زالت رومانس موت آرثر Morte d'Arthur التى طبعها نموذجًا للعرف اللغوى الإنجليزى والتحقيق

المستدير^(١٣). بعد أن أصبحت شركة ستیشنرز Company of Stationers شركة مساهمة في عام ١٥٥٧ (مما يعنى أن الإنجليز كانوا المطبعيين الوحيدين في أوروبا الذين كانت لهم شبه نقابة) انحصرت الطباعة في إنجلترا في لندن ومطابع جامعتي أوكسفورد وكمبريدج. فبدأت مطبعات تلك الجامعات كمشروعين متواضعين على يد الوافدين الألمان (عامي ١٤٧٨ و ١٥١٩ على الترتيب) ما لبثا أن فشلا إلى أن قامت المدارس بإحياء الفكرة بعد عدة عقود من الزمن. وعلى الرغم من أن المطبعيين الإنجليز تخلفوا عما كان في باقي دول أوروبا بجيل أو أكثر، وعلى الرغم من أنهم كانوا عاجزين عن أن يطبعوا حتى ولو طبعة واحدة من أعمال أصحاب الحركة الإنسانية العظام، إلا أنهم ثابروا على طبع أدب من أكثر الآداب القومية تدققاً بالحياة.

يمثل يوهان فروبن Johann Froben في بازل Basle منهجاً آخر متميزاً عن منهج كاكستون أو باد أو ألدوس. فغياب سعة الاطلاع سواء أكان مهنيًا أم غير ذلك لم ينفق الكثير من جودة طبعات فروبن الذي طبع ما يزيد عن خمسمائة كتاب بداية من عام ١٤٩١ حتى وفاته في عام ١٥٢٧. فبحلول عام ١٥١٧ أصبح فروبن الناشر المفضل لدى إرازموس، الأمر الذي أفزع ألدوس وباد. واعتمد فروبن، مثل ألدوس، على شريك ليدير الجانب التجارى من العمليات (وكان ذلك الشريك يوهان بترى Johann Petri في البداية، ثم كان فولفجانج لاخنز Wolfgang Lachner)؛ لكنه بخلاف نظيره البندقي ألدوس، كان أكثر اهتماماً بالجوانب الفنية من الطباعة وكان أكثر حنكة فيها^(١٤). كان فروبن على دراية قليلة باللغة اللاتينية وكان يجهل اللغة اليونانية تماماً، لذلك اعتمد في تصحيح التجارب الطباعية وفي المشورة النصية على المهارات الفائقة لبيتوس رينانوس وكونراد بليكان Konrad Pellikan ومنح إرازموس حرية التصرف في التجارب الطباعية لطبعته الرائدة لأعمال جيروم Jerome عام ١٥١٦. يكشف شاهد عيان أن فروبن لم يكن يهتم

بتصحيح التجارب الطباعية إلى حد كبير^(١٥)، لذلك فإن مقولة إن شهرة فروين بالدقة كانت مساوية لشهرة ألدوس وباد، إن لم تكن أكبر منها، يجب أن تثير الشك في مركزية واستمرارية أهمية العالم الناشر بالنسبة لمشروع الإنسانين.

كان ألدوس وباد وفروين في الأربعين من عمرهم أو أكبر سناً من ذلك على وجه التقريب مع مطلع القرن؛ وعلى الرغم من أن بعض ثوابت تجارة الكتاب ستستمر في القرن الجديد، فإن خبرتهم لم تساو إلا أقل القليل من خبرة الجيل الأحدث من الناشرين. فبموت باد، أصبحت الكتب المطبوعة ملمخاً أساسياً من ملامح حياة معظم المتعلمين، ولم يعد الناشر في حاجة لأن يواجهوا الشك في إمكانيات الطباعة نفسها، فلقد أثبت عمل ألدوس وفروين أن الأعمال المطبوعة يمكن أن تكون أنيقة ودقيقة. وتحول الجدل الآن إلى استخدامات الطباعة؛ وليس من قبيل المصادفة أن آخر أعظم الناشرين العلماء في عصر النهضة وهم عائلة إستيين the Estiennes ورطوا في النزاعات الدينية لدرجة أنهم اضطروا للهروب من باريس لجنيف.

كان روبرير إستيين Robert Estienne (١٥٠٣ - ١٥٥٩) مصنف معاجم وعالم ذائع الصيت في الكتاب المقدس، كما كان وريثاً لمطابع باد عن طريق المصاهرة ووريثاً لشهرة هنري الأول إستيين Henri I Estienne الفائقة كناشر، وناصر المعايير العالية الجودة لدرجة أن طبعاته ظلت مراجع معيارية لعدة قرون، وأدخل عدة تجديدات مثل ترقيم أبيات الشعر الذي ما زال معمولاً به حتى الآن؛ وفي طبعته من العهد الجديد باللغة اليونانية عام ١٥٥٠ حقق ما لا يقل عن خمسة عشر مخطوطاً، مما يدل على مدى تطور جودة الأعمال المطبوعة في المائة سنة منذ الطبعة التي طبعها جوتنبرج Gutenberg من الكتاب المقدس ذات الاثنيتين والأربعين سطراً^(١٦). واصل هنري الثاني إستيين (١٥٣١ - ١٥٩٨) Henri II Estienne العمل المعجمي الرائد، الذي بدأه والده في مكنز اللغة اللاتينية *Thesaurus linguae*

latinae في عام ١٥٣١ والقواميس اللاتينية الفرنسية والفرنسية اللاتينية في ١٥٣٨ و١٥٣٩ - ١٥٤٠، هذا بالإضافة إلى المعجم الذى وضعه هو شخصياً بعنوان مكنز اللغة اليونانية *Thesaurus linguae graecae* (١٥٧٢-١٥٧٣) الذى وضع العائلة على حد الإقلاص تقريباً^(١٧). استفادت القواميس من إعادة الطبع أكثر من أية كتب مطبوعة أخرى؛ كان روبرت إستيبن قد وسع قاموسه الفرنسى اللاتينى فى عام ١٥٤٩، وتلا ذلك التتقيح الذى قام به تيودور ثييري Théodore Thierry فى عام ١٥٤٩ ثم التتقيح الذى قام به جان نيكو Jean Nicot فى عام ١٥٧٣ ومرة أخرى فى عام ١٦٠٦. وفى غضون ذلك، بلغ فن تحقيق النصوص وعلمه - كما طوره بوليتسيانو وببير فيتورى Pier Vettori ومارسه ناشرون مثل ألدوس وباد - أكبر تحقق له عند جوزيف سكاليجر^(١٨) Joseph Scaliger فى فرنسا، إلا أنه كان هناك نموذج جديد من النشر قد بدأ يتطور فى هولندا، مما صرف تجارة الكتاب عن الاهتمامات النصية لأصحاب الحركة الإنسانية.

تقر الطرائق الجديدة فى التنظيم والشركات التضامنية المبتكرة ضخامة حجم إنتاج كرسنوف بلانتان Christophe Plantin فى أنتويرب Antwerp ولیدن؛ حيث نشر ما يزيد عن ٢٠٠٠ عنوان بداية من عام ١٥٥٥ حتى وفاته فى عام ١٥٨٩. وكان بلانتان رائد استخدام الحفر على الألواح النحاسية؛ كى يحصل على أعلى جودة فى الرسومات التوضيحية فى وقت كان معظم الناشرين ما زالوا يعتمدون على المحفورات الخشبية المطبوعة^(١٩). وعلى الرغم من أن قائمة مطبوعات بلانتان ما زالت تفخر باحتوائها على طبعات معتبرة لأصحاب الحركة الإنسانية (يمولها احتكار دينى مريح فى إسبانيا) فإن عائلة الزفير Elzevier فى ليدن تخصصت تخصصاً كاملاً فى طباعة طبعات الجيب^(٢٠). وكان ألدوس رائد ذلك الشكل الطباعى منذ ما يزيد عن قرن من الزمان، لكن الطموحات الفقهية اللغوية غابت الآن؛ وبينما سعى ألدوس جاهداً لأن يرفع الطباعة إلى مستوى الاحترام اللائق بالعلماء، استغل

بونافنتورا Bonaventura (١٥٨٣-١٦٥٢) وأبراهام الأول Abraham I (١٥٩٢-١٦٥٢) النقة الجديدة التى منحت للطباعة فى طباعة كنب لمن يلون بمبادئ القراءة والكتابة بالكاد.

على الرغم من أن الوسيلة الجديدة للطباعة لم تحدث القدر الأكبر من تأثيرها الملموس على علم التفسير بل على تحقيق النصوص، فإن تحقيق النصوص لعب دورًا مركزياً فى عالم الأدب بعصر النهضة. فى البداية، كان أثر الطباعة أثرًا سلبيًا مما زاد الاهتمام بتحقيق النصوص نتيجة للجودة المشكوك فيها للطبعات التى وزعت بأعداد متزايدة دومًا. لكن الميل إلى التقنين الذى أدخلته الطباعة بالإضافة إلى ما صاحبها من مراحل متعددة للتصحيح جعل أفضل العلماء يحققون حلم أصحاب الحركة الإنسانية باستعادة الكتابة الجيدة *bonae litterae*.

الهوامش

- 1- Philippe Renouard, Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius, 3 vols. (1908; New York: B. Franklin, 1967), vol. I, pp. 42-7; vol. II, pp. 239-40; see also Imprimeurs et libraires parisiens du XVI^e siècle, vol. II, (Paris: Service des travaux historiques de la ville de Paris, 1969), pp. 20 and 268. Guillaume Budé, De philologia; de studio litterarum: Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Paris 1532, ed. A. Buck (Stuttgart and Bad Cannstatt: F. Frommann, 1964). On Budé, and this treatise in particular, see Marie-Madeleine de la Garanderie, Christianisme et lettres profanes: essai sur l'humanisme français (1515-1535) et sur la pensée de Guillaume Budé (Paris: Champion, 1995), p. 311-44.
- 2- Recherches de la France, ed. M.-M. Fragonard and F. Roudaut et al., 3 vols. (Paris: Champion, 1996), vol. II, p. 969.
- 3- Elizabeth Eisenstein, The printing press as an agent of change (Cambridge: Cambridge University Press, 1979); Lucien Febvre and Henri-Jean Martin, L'apparition du livre (1958; reprint Paris: Albin Michel, 1971). A more recent sampling of views can be found in the Histoire de l'édition française: le livre conquérant, du moyen âge au milieu du XVII^e siècle, ed. R. Chartier and H.-J. Martin (Paris : Promodis, 1982).
- 4- Ramus: method, and the decay of dialogue (1958; Cambridge MA: Harvard University Press, 1983), pp.75-91.
- 5- Marc-Antoine Muret, Commentaires au premier livre des "Amours" de Ronsard (Geneva: Droz, 1985), and Rémy Belleau, Commentaire au second livre des "Amours" de Ronsard (Geneva: Droz, 1986).
- 6- Philippe Renouard, Imprimeurs et libraires parisiens du XVI^e siècle: fascicule Brumen, ed. E. Queval and G. Guilleminot (Paris: Bibliothèque Nationale, 1984), p.34.

- 7- Author's translation. Jean de Gaufreteau, *Chronique bordelaise*, ed. J. Delpit, 2 vols. (Bordeaux: G. Gounouilh, 1876-8), vol. I, p. 209, quoted by Louis Desgraves, *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et relieurs de Bordeaux et de la Gironde (XVe-XVIIIe)* (Baden-Baden: V. Koerner, 1995), pp. 203-4. See Glyn P. Norton, *The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents* (Geneva: Droz, 1984), pp. 140-2.
- 8- Martin Lowry, *The world of Aldus Manutius: business and scholarship in Renaissance Venice* (Oxford: Blackwell, 1979), pp. 82-6.
- 9- The correspondence of Erasmus, trans. R. A. B. Mynors and D. F. S. Thomson, ed. W. K. Ferguson, *The collected works of Erasmus*, vols. I-XI (Toronto: University of Toronto Press, 1974-), vol. II, 1975, p. 136; see also his *Adagia*, 1520 edition, sig. a2r, 1523 edition, sig. 2x6v. Rudolf Hirsch quotes early printers and Erasmus's criticism of rivals who poorly corrected their editions, *Printing, selling and reading, 1450-1550* (Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1967), pp. 45-8.
- 10- Lowry, *The world of Aldus*, pp. 224-56.
- 11- *Adages*, trans. and annotated by R. A. B. Mynors, in *The collected works of Erasmus* (Toronto: University of Toronto Press, 1991), vol. XXXIII, Part II. i. I, 15.
- 12- Renouard, *Bibliographie des impressions*, vol. I, p. 55, *Imprimeurs et libraires parisiens*, vol. II, p. 14. John F. D'Amico, *Theory and practice in Renaissance textual criticism: Beatus Rhenanus, between conjecture and history* (Berkeley: University of California Press, 1988), pp. 45-7.
- 13- N. F. Blake, *Caxton and his world* (New York: London House and Maxwell, 1969), pp. 101-24.
- 14- Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, 2nd edn (Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1982), p. 32; Karl Brandler, 'Johannes Frobenius: "Ein Fürst des Buchdrucker" des 16. Jahrhunderts in Basel', *Fuldaer Geschichtsblätter* 36 (1960), 135-48.

- 15- Johan Gerritsen, 'Printing at Froben's: an eye-witness account', *Studies in bibliography* 44 (1991), 149-50.
- 16- See Elizabeth Armstrong, Robert Estienne, royal printer: an historical study of the elder Stephanus, 2nd edn (Appleford, England: Courtenay studies in Reformation theology, 1986).
- 17- See Fred Schreiber, The Estiennes: an annotated catalogue of 300 highlights of their various presses (New York: E. K. Schreiber, 1982); Henri Estienne, *Cahiers V.-L. Saulnicr*, 5 (Paris : École normale supérieure de jeunes filles, 1988).
- 18- See Anthony Grafton, Joseph Scaliger: a study in the history of classical scholarship (Oxford: Clarendon Press, 1983).
- 19- See Leon Voët, The golden compasses: a history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp, 2 vols. (Amsterdam: Van Gendt, 1969).
- 20- See David W. Davies, The world of the Elseviers, 1580-1712 (1908; reprint The Hague, Nijhoff, 1954).

أصوات مخالفة

ترجمة: جمال الجزيري

(٤٠)

الجدل الشيثروني

جون مونفاساني

كان الجدل الشيثروني في عصر النهضة ينصب في الأساس حول اللغة اللاتينية؛ لأن المؤلفين الذين يستخدمون اللغة اللاتينية فقط هم الوحيدون القادرون على محاكاة شيثرون بالمعنى الدقيق للكلمة، وذلك هو السبب في أنه حتى على الرغم من أن الشيثرونيين ونقادهم اختلفوا حول الأسلوب، فإن نقطة الخلاف الجوهرية التي فُرقت بين الجانبين لم تكن قضية الأسلوب، بل قضية اللغة. وكما لاحظ هوارس (فن الشعر، ٧١-٧٢) وأقر بذلك منظرو عصر النهضة بوجه عام، تتغير اللغة على الدوام، والاستعمال الشائع *usus* هو الذي يحدد المعيار اللغوي *norma loquendi*. لكن اللغة اللاتينية في عصر النهضة كانت لغة ميتة، فلم يعد هناك مجتمع يستعملها لغة له، وكانت تدرس في المدارس من الكتب فقط. ولذلك نجد أن المناظرات التي تمت في عصر النهضة حول الشيثرونية *Ciceronianism* كانت تتضمن قضية ما الذي يكون الاستعمال الشائع على وجه الدقة للغة ميتة.

يمكن أن يقول شخص ما إن اللغة اللاتينية لم تكن ميتة فعلاً؛ لأنها ظلت قيد الاستعمال طوال العصور الوسطى. ولكن اللغة اللاتينية في العصور الوسطى كانت تختلف اختلافاً كبيراً عن اللغة اللاتينية الكلاسيكية، وبالتالي لم تكن أكثر موثاً أو حياة من اللغة اللاتينية الكلاسيكية الجديدة التي كان يستعملها أصحاب الحركة الإنسانية

humanists؛ فهي أيضًا كانت لغة بدون مجتمع يتحدث بها، وكانت تدرس من الكتب، وفي منأى عن التطور الذى مرت به اللغات المحلية الحية^(١).

أدرك بترارك، وهو أول الإنسانيين العظماء، الفرق بين اللاتينية فى عصره واللاتينية فى العصور القديمة؛ لكن أفكاره عن تاريخ اللغة اللاتينية مبهمة؛ فلقد قدّس شيشرون لدرجة أنه اعتبره التجسيد الأمثل للفصاحة اللاتينية الكلاسية. ولكن لغته اللاتينية كانت ما زالت تنوء بتعابير العصور الوسطى وكانت تشبه لغة سينكا Seneca أكثر من شبهها بلغة شيشرون Cicero، علاوة على أنه لم يميز بين المحاكاة الأسلوبية والمحاكاة اللغوية تمييزًا واضحًا، ورفض قصر المحاكاة على شيشرون، وشجع على منهج انتقائى فى محاكاة الكتاب الكلاسيين.

و لكن مع بداية القرن الخامس عشر، صار لدى الإنسانيين منظور مختلف، فانتقدوا لاتينية بترارك Petrarch باعتبارها لا تجمع كل صفات اللاتينية الكلاسية، والأهم من ذلك أنهم كانوا شيشرونيين بوجه عام. وسواء أ كانوا قد حققوا أهدافهم بالفعل أم لا، فإنهم سعوا لأن ينسجوا لغتهم اللاتينية على منوال لغة شيشرون واستخلصوا نتائج مقدمتين منطقيتين بتراركيتين أساسيتين: أولاً، كانت اللاتينية الكلاسية لاتينية حقيقية؛ ثانياً كان شيشرون يمثل قمة النثر اللاتينى الكلاسى. فإذا كانت اللاتينية الكلاسية ارتقت قمة عالية على يد شيشرون، فمن الحمق أن يقلد من يحيون الفصاحة الكلاسية أحد غير أفضل المؤلفين الكلاسيين، أو أن يحاكو الكتاب الكلاسيين دون تمييز.

فى كتابه الكلام اللاتينى والأساليب اللغوية فى اللاتينية De sermone Latino et modis Latine loquendi (كتب ح ١٥٠٧ ونشر لأول مرة عام ١٥١٤) عبر أدريان كاستيليسى Adriano Castellesi الموظف فى هيئة إدارة الكنيسة الكاثوليكية بروما، تعبيرًا دقيقًا عن هذا الفهم التطورى للغة اللاتينية، فقسم اللاتينية الكلاسية إلى

أربعة أطوار، كان الطور الثالث منها طور الزمن الكامل *tempus perfectum* أى عصر شيشرون، بينما كانت الأطوار الثلاثة الأخرى "غير كاملة" بشكل أو بآخر. كان كاستيليوسى يستهدف الأبوليوسيين فى الأساس، أى المعجبين بالكاتب أبوليوس Apuleius، الذى عاش فى القرن الثانى وكان أسلوبه ملئ بالكلمات المهجورة والتركيبات المصطنعة. لكن مبدأ كاستيليوسى الكامن كان أكثر عمقا، وهو إنقاص كل الانتقائية اللغوية بما فيها انتقائية أشهر منتق فى الجيل السابق، ألا وهو أنجيلو بوليتسيانو^(٢) Angelo Poliziano.

فى حوالى عام ١٤٨٨ بدأ بوليتسيانو فى خطاب إلى الإنسانى الشاب باولو كورتيسى Paolo Cortesi الجدل فى عصر النهضة بأن هاجم الشيشرونيين واصفا إياهم بأنهم عبيد من أشباه القردة *apish slaves*، وقال بأنه ما دامت اللاتينية لغة ميتة، فلا يوجد استعمال شائع يقيده، وبالتالي فهو حر فى أن يستعمل أية كلمة أو عبارة يجدها عند الكتاب الكلاسيين، فكان يرى أنه لم تكن هناك فترة محددة فى العصور القديمة يمكن أن توصف بأنها معيارية ولكن كاستيليوسى أظهر أنه إذا عرفنا اللاتينية الصحيحة على أنها اللاتينية الكلاسية، فإن الانتقاء يولد لاتينية غير صحيحة لأنه لا يتسق مع أية فترة من فترات اللاتينية الكلاسية وسيحدث الشيء نفسه إذا كتبنا لغة إنجليزية تجمع بين خواص الكتاب؛ بداية من تشوسر حتى همنجواى، وبالتالي إذا كان عصر شيشرون العصر الكلاسى للاتينية بلا منازع، فلا بد أن تتسق اللاتينية الكلاسية الجديدة مع لاتينية شيشرون.

ولكن حجة بوليتسيانو الأساسية ضد الشيشرونية لم تعتمد على الانتقائية، بل على فردية الكاتب؛ فلا يستطيع الكاتب أن يقلد شيشرون تقليداً أعمى كما يقول بوليتسيانو؛ لأن مهمته ككاتب تتمثل فى أن يعبر عن ذاته: ليس مثل شيشرون، بل أعبر عن نفسى *non sum Cicero; me exprimo*. وعبر جانفرانسيسكو بيكو ديلا ميراندولا Gianfrancesco Pico della Mirandola عن فكرة مشابهة فى مراسلة بينه

وبين بيترو بمبو Pietro Bembo في عام ١٥١٢ حول قضية المحاكاة، وقال بيكو بأن كلا منا عنده فكرة فردية فطرية خاصة عن الجمال، ولابد أن يتسق أسلوبنا مع هذه الفكرة.

ولكن كما قال باولو كورتيسي في رده على بوليتسيانو، إنه لشيء جيد حميد أن نتحدث عن الأسلوب الفردي، لكن بالنسبة للاتينية القديمة، نحن في موضوع الحجاج في دولة أجنبية؛ فاللاتينية الكلاسيكية منطقة غريبة بالنسبة لنا، ولابد أن نصطحب مرشداً في عالم غريب علينا.

نجد أوضح تعبير عن هذا الاتجاه في كتاب عن المحاكاة Della imitazione لجوليو كاميلو دلمينيو Giulio Camillo Delminio، الذي كتبه حوالي عام ١٥٥٣ رداً على كتاب إيرازموس Erasmus الشيشروني^(٣) Ciceronianus ولا تغيب عن بالنا أهمية أن دلمينيو كتب كتابه باللغة الإيطالية، كما سنرى. بما أن اللاتينية لم تعد مستعملة مثل الفرنسية، ولكنها مطوية في بطون الكتب، وبما أن الشكل المكتوب لعصرها الكامل perfetto secolo متاح في هذه الكتب، يتساءل دلمينيو، أي حق له كأجنبي، في أن يخلط لغة العصر الكامل بلغة العصور الأخرى واللغات الأخرى، وأن يضع حكمة اللغوي محل حكم شيشرون، ألن يسخر مني الفرنسيون، أنا الأجنبي، إذا قررت أن أبدأ كلمات فرنسية جديدة؟

إن إشارة دلمينيو إلى الفرنسية المنطوقة يثير آخر قضية كبرى تؤثر على تفكير الشيشرونيين، أي الارتباط بين اللاتينية الكلاسيكية المكتوبة والمنطوقة. بدأ الإنسانويون يواجهون هذه القضية في وقت مبكر في القرن الخامس عشر^(٤). أنكر لوناردو بروني Leonardo Bruni أن المتعلمين يتحدثون اللاتينية، والعامة يتحدثون اللغة المحلية. ويبدو أن لورنتسو فاللا Lorenzo Valla اتفق معه، حتى على الرغم من أنه أصر إصراراً غريباً على أن اللهجة الإيطالية في روما في عصره كانت لاتينية

أيضاً. ولكن الإنسانيين الآخرين رفضوا نظرية الثنائية اللغوية bilingualism الكلاسيكية، وقالوا بأن كلا من المتعلمين وغير المتعلمين يتحدثون اللغة اللاتينية، ولا يوجد اختلاف إلا فى درجة لياقة كلامهم وتعبده. وكانوا على صواب.

لم يكن أى طرف من طرفى هذه المناظرة كتلة متسقة فى موقفهم من اللغة المحلية. ولكن من بين الذين أصرروا على الأحادية اللغوية الكلاسيكية، قدم فرانسيسكو فيلفو Francesco Filelfo الشيشرونى سبباً تاريخياً مهماً للكتابة باللغة المحلية من أن لآخر^(٥). وقال إنه يستعمل اللغة المحلية فى الموضوعات الدنيا والمألوفة. فبالنسبة لهذه الموضوعات، لا يمكنه أن يتحدث أو يكتب لاتينية عامية قديمة صادقة؛ لذلك استعمل اللغة التوسكانية Tuscan بدلا منها. كانت نظرة فيلفو التاريخية صحيحة. فنحن لا نعرف الكلام العادى لمن كانوا يتحدثون باللاتينية، فلم تصل إلينا اللغة العامية الفجة التى كان يستخدمها عامة الناس، ولا اللغة العامية المهذبة التى كانت تستعملها الصفوة. إن لاتينية مسرحيات بلوتس Plautus وتيرنس Terence لغة أدبية، ولا تعتبر صورة من صور الكلام اللاتينى العادى^(٦). تتبع بيترو بمبو، المنظر الشيشرونى اللامع فى بداية القرن السادس عشر، تضمينات منطق فيلفو. فمن جهة، أنمى لغة أدبية - ولعب بالفعل دوراً كبيراً فى تقنينها؛ ومن الجهة الأخرى، تحاشى التحدث باللاتينية. ومسايرة لتلك الممارسة، ذهب فى بداية كتابه "نثر اللغة المحلية Prose della volgar lingua" (المنشور فى عام ١٥٢٥) إلى أنه كما أن الرومان كانوا يستعملون لغتين - اللغة اللاتينية الأصلية واللغة اليونانية التى كانوا يتعلمونها فى المدارس - لذلك فإن الإيطاليين عندهم لغتان: الإيطالية؛ وهى "ملئمة وطبيعية ومحلية"، واللغة اللاتينية؛ وهى "أجنبية وغير طبيعية" ومستمدة من بطون الكتب وتستعمل فى حالات استثنائية فقط؛ علاوة على أنه من المستحيل استعادة الشكل الكلاسي العامى للغة اللاتينية.

اختلف الكثير من الإنسانيين مع بمبو فيما يتعلق باللغة الإيطالية كلغة أدبية، لدرجة أن بعضهم حاول أن يتحدث اللاتينية الشيشرونية، أى كما كان شيشرون سيستعملها. لكن يبدو أن معظم الشيشرونيين سلموا بفكرة بمبو وهى أن الإيطالية كانت اللغة العامة الوحيدة القابلة للبقاء المتاحة للإيطاليين. عندما ندد إيرازموس بالشيشرونيين الإيطاليين لنفورهم من التحدث باللاتينية، أقر خصمه اللدود، إتيين دوليه Étienne Dolet، بهذه الواقعة^(٧). لاحظ معاصرون آخرون أيضاً قلة كلام الشيشرونيين باللاتينية العامة. وأثر هجر الشيشرونيين لللاتينية العامة على الإنسانيين الإيطاليين ككل. فى كتيب عن اللاتينية العامة كتب فى عام ١٥١٧، اشكى الإنسانى الألمانى بتروس موسيلانوس Petrus Mosellanus من الكلام البائس sermo immundus الذى انحط إليه الإيطاليون عندما أجبروا على التحدث باللاتينية العامة. وفى النصف الثانى من القرن السادس عشر فى روما، عندما هجر مارك أنطوان موريه Marc- Antoine Muret الشيشرونية، أدان الأثر المدمر للشيشرونية على اللاتينية المنطوقة فى إيطاليا. فى المقابل، كتب إيرازموس كتابه اللغة العامة Colloquia فى البداية لتسهيل المحادثة باللاتينية، التى أعتقد أنها من الممكن أن تكون كلاسية بصورة صحيحة. وكتب الإنسانيون كتيبات فى المحادثة باللاتينية طوال القرن السادس عشر، ولكن لم يكن أى منهم شيشرونياً إيطالياً. كانت للشيشرونية آثارها على نظرة المرء للغة المحلية، ولكن على عكس الاعتقاد الشائع، كانت الشيشرونية تعنى، للعديد من الشيشرونيين، استعمال اللغة المحلية لغة معتادة فى الكلام وكذلك لغة أدبية.

موقف بيترو بمبو ذو أهمية خاصة هنا؛ فلقد سعى لتسوية استعمال الإيطالية لغة أدبية ولتأسيس الكلاسيات المكتوبة بالتوسكانية فى القرن الرابع عشر على أنها معيار هذه اللغة. وتناول علاقة الإيطالية باللاتينية على أنها مناظرة للعلاقة الكلاسيكية لللاتينية باليونانية، أى أن اليونانية كانت اللغة الأم الدنيا واللاتينية اللغة الأجنبية العليا

التي يتم تعلمها فى المدارس. لذلك يقول بمبو بأنه كما رفع اللاتين لغتهم الأدبية إلى لغة أدبية شاملة، على الإيطاليين أن يفعلوا الشيء نفسه. وتمخض هذا البرنامج عن استبدال الإيطالية باللاتينية كلغة علمية وأدبية معيارية للإيطاليين. وأدى تقدم اللغات المحلية فى النهاية إلى أفول نجم اللاتينية كلغة ثقافية وأدبية. ولكن فى أوائل القرن السادس عشر، كانت اللاتينية ما زالت تحتفظ بمكانتها المتميزة؛ لذلك كان بمبو متسقا تماما فى نظريته الأدبية واللغوية عندما حاج بالتقليد الشيشرونى باللغة اللاتينية؛ ففى نظره كان شيشرون وفرجيل Virgil يمثلان المعيار الأدبى نفسه فى اللاتينية، الذى كان يمثله بترارك وبوكاسيو Boccaccio فى الإيطالية.

كتب الشيشرونيون - بداية من بمبو ودلمينيوس فى النصف الأول من القرن السادس عشر، مرورًا بباولو مانوتسيو Paolo Manuzio فى منتصف القرن حتى باولو بينى Paolo Beni فى أوائل القرن السابع عشر - باللغة الإيطالية على نطاق واسع. وصار بينى، مثل بمبو، منخرطًا فى جدل كبير خاص باللغة الإيطالية الأدبية. ولم يكن الشيشرونيون بوجه عام دينصورات لغوية أو متحذلقين سخفاء، فلقد كانوا يمثلون الطليعة على وجه من الوجوه.

عندما نشر إيرازموس كتابه الشيشرونى فى عام ١٥٢٨، لم يكن يعرف شيئًا عن كتاب بمبو نثر اللغة المحلية أو عن خطابه عن المحاكاة الشيشرونية الذى أرسله فى عام ١٥١٢ إلى جانفرانسكو بيكو ديلا ميراندولا. ومع ذلك، ظلت محاوره إيرازموس الرد القاطع على بمبو والشيشرونيين حتى آخر عصر النهضة. كانت لاتينية إيرازموس لاشيشرونية على نحو مميز. وشرح إيرازموس نظريته اللغوية فى كتابه عن الثراء المزدوج De duplici copia: بما أن اللاتينية لم يعد لها مجتمع يتحدث بها، فإن معيارها هو الآثار المكتوبة للمتقنين المحدثين والكُتّاب الكلاسيين الذين يفضلونهم^(٨). لم يحدد إيرازموس من هم أولئك المتقنين المحدثين، ولكنه لم

يُدرج الإسكولائيين scholastics في العصور الوسطى ضمنهم، على الرغم من أنهم يندرجون، من الوجهة النظرية، في زمريتهم.

واجه إيرازموس الشيشرونين لأول مرة في زيارته لإيطاليا في الفترة من ١٥٠٦-١٥٠٩. وسخر منهم في طبعته للقديس جيروم St Jerome عام ١٥١٦. ولكن لم يتصاعد الموقف إلا في عشرينيات القرن السادس عشر، عندما بدأ يتلقى أخبارًا من إيطاليا وإسبانيا أن الشيشرونين ينتقدون لاثينيته. والأسوأ من ذلك، أنهم فضلوا عليه مواطنه الشاب المتوفى حديثًا، وهو الشيشروني كرسstof لونغيل Christophe Longueil. مع أوائل عام ١٥٢٦، كان إيرازموس يشككون ظهور طائفة شريرة في إيطاليا، وهي طائفة الشيشرونين الذين كانوا يسبون شرًا كبيرًا في إيطاليا يضارع شر اللوثرين Lutherans في ألمانيا، وأكد أن الشيشرونين ناقلو الوثنية. وكتب أيضًا قائلًا إن كرسstof لونغيل لم يحسن صنعًا بسبب شيشرونيته^(١). وفي كتابه الشيشروني، صور لونغيل تصويرًا ساخرًا على أنه نوزوبونس Nosoponus، المتحلق الموهوس، الذي يعالجه بولفورس Bulephorus، قناع إيرازموس في المحاور، من مرض الشيشرونية. ووصف الشيشرونين جميعهم بأنهم مفسدون للمسيحية يحاولون أن يصفوا عليها الطابع الوثني، بالإضافة إلى أنهم، كمقلدين لشيشرون، لم يكونوا مقلدين أعمياء على نحو غبي فحسب، بل ويرتكبون مغالطات تاريخية على نحو مجنون لأنهم يحاولون أن يعبروا - بلغة روما الوثنية في القرن الأول قبل الميلاد - عن الظروف المادية والروحية المختلفة تمامًا لأوروبا المسيحية في القرن السادس عشر. وقام إيرازموس بعرض رائع للأدب اللاتيني بهدف إبراز أنه لم يكن هناك شخص شيشروني إلا شيشرون نفسه، وفي هذا العرض أبدى بعض الملاحظات الساخرة الأخرى على أُنذاده، وأخبت هذه الملاحظات هي الإحباط من قدر لاثينية جيروم بويه Guillaume Budé بأن وضعها على قدم المساواة مع لاثينية الناشر الباريسي يوس باد Jossé Bade.

كان كتاب الشيشروني عملاً جدلياً مبهراً يدل على المهارة والحدق؛ ولكن حتى عندما يكون على صواب، فإنه كان لا شأن له بالموضوع في أحيان كثيرة؛ فعلى سبيل المثال، صحيح أن شيشرون فقط هو الذي يمكن أن يكون شيشرون ولكن هدف الشيشرونيين لم يتمثل في أن يعيدوا تشكيل أنفسهم في شخص آخر، بل استيعاب لغة شيشرون وأسلوبه للتعبير عن أنفسهم بأفضل طريقة ممكنة في لغة ليست لغتهم.

والأهم من ذلك أن حجج إيرازموس الأساسية الثلاث فشلت، فاثنتان منها مجرد تمويهات باطلة تماماً؛ فالحذقة التي يزعم أنها منعت الشيشرونيين من كتابة أكثر من سطور قليلة كل ليلة لم تكن صحيحة. كتب الشيشرونيون قدراً كبيراً وبالقوة والإقبال على العمل نفسهما. ولا يقل خطأ عن ذلك اتهامهم بالوثنية. وصار إيرازموس مصاباً بالخلاء المرضى تماماً فيما يتعلق بذلك، فحتى في خطاب كتبه قبل أن يتوفى بشهر واحد، كان ما زال يشكو بسخرية مرة من أن الشيشرونية من أعمال الشيطان؛ ولكن هذا الاتهام كان باطلاً، فكل الشيشرونيين المعروفين كانوا مؤمنين مسيحيين، بمن فيهم الشعراء والدارسين الذين ينتمون للأكاديمية الرومانية التي يزعم أنها وثنية. عندما يتعلق الأمر بالوثنية التي يتحدث عنها إيرازموس، لا بد علينا أن نتبين فروق الإحساس الأدبي؛ علاوة على أن خطبة الجمعة الحزينة وثنية المذاق paganizing التي يذكر إيرازموس أنه سمعها ذات مرة تلقى في روما أمام البابا كانت في الواقع حالة نادرة جداً، هذا إن كانت قد حدثت بالفعل^(١٠). وحجة إيرازموس الثالثة - وهي أن اللغة اللاتينية للشيشرونيين تنتهك اللياقة التاريخية - حجة صحيحة؛ إلا أنها تنطبق أيضاً على لاتينية إيرازموس نفسه؛ فاللاتينية الكلاسيكية كلها كانت مغالطة تاريخية في عصر النهضة. علاوة على أن إتيين دوليه يوضح في رده أن خطب لونجيل الرومانية المليئة بإشارات إلى أشياء لم تعد موجودة مثل: الشيوخ المجتمعين patres conscripti ومجلس الشيوخ senatus والأصوات الانتخابية للقبائل الرومانية tribuum suffragia إلخ - هي ما كان جمهور لونجيل يتوقعه

بالضبط^(١١). فكما يقول دوليه، كان ذلك هو الاستعمال اللغوي الشائع *usus loquendi*، أى أعراف مثل هذه الخطب فى روما فى عصر النهضة. إذا تحدث المرء عن الأمور المسيحية أمام الجهلاء، لن تكون اللغة اللاتينية مناسبة مطلقاً؛ أما إذا كان المرء يتحدث أمام المتعلمين، فسوف يفهمون ويقدرّون اللغة الشيرونية التى يستعملها المتحدث بسهولة. وكان من الممكن أن يقول دوليه إن ذلك هو الاستعمال الشائع للمتقنين الذى أقر به إيرازموس نفسه فى كتاب الثراء المزدوج.

أثار كتاب الشيروني ل إيرازموس قدرًا كبيرًا من الحفاظ والمعارضة دون قصد، وذلك أمر يبعدنا عن حدود المناقشة الحالية. لكن هناك نقطتين يجدر بنا أن نشير إليهما. أولاً، على الرغم من أن الشيرونية كان لها معارضوها فى القرن السادس عشر، وأشهرهم بيتر راموس *Peter Ramus*، فإن هناك دليلاً كبيراً على أن الشيرونية استمرت طوال عصر النهضة. فعدد الطباعات والشروح والملخصات والمعاجم الخاصة والاستشهادات فى كتيبات والوصفات فى المناهج الدراسية والأطروحات عن المحاكاة وكل ما هو شيروني يدل على أن شيرون، وبدرجة أقل الشيرونية، هيمنا على التعليم اللاتينى والبلاغى^(١٢). ثانياً، لم تكن المعركة حول الشيرونية فى عصر النهضة معركة بين أولئك الذين يرغبون فى الحفاظ على اللاتينية كمصطلح حى ضد أولئك الذين يرغبون فى تحنيط اللاتينية على حالتها الكلاسية. فكل الجانبين كانوا رجعيين مستكسرين *classicizing*؛ فلقد دار الصراع حول ما الذى يكوّن اللاتينية الكلاسية الصحيحة، وكان الشيرونيون فى عصر النهضة متقاربين إلى درجة كبيرة فى المزاج والمعتقدات وحتى فى الأسلوب (قارن، على سبيل المثال، بين جورج التريزوندى *George of Trebizond* وبابولو كورتييسى *Papolo Cortesi* وماريو نيتسوليو *Mario Nizolio*) وكان خصومهم متغايرين أيضاً، ولكنهم كانوا بوجه عام أكثر استجابة للمصطلحات الجديدة المطلوبة للحفاظ على قابلية اللاتينية للتطبيق على المجتمع المعاصر.

ومنذ عصر النهضة، انتصر أعداء الشيرونية على اللاتينيين المحدثين. ومن الجهة الأخرى، اختفت اللاتينية فعلا كوسيلة لخطاب المتعلمين، ولم يكن الشيرونيون السبب في هذا التغير، إلا أن بعضهم، مثل بيترو بمبو، استسرفوا التغير واحتقوا به.

الهوامش

- 1- See J. Ijsewijn, 'Le Latin des humanistes français: évolution et étude comparative', in *L'humanisme français au début de la Renaissance* (Paris: Vrin, 1973), p. 340
- 2- See G. W. Pigman, III, 'Versions of imitation in the Renaissance', *Renaissance quarterly* 33 (1980), p.6.
- 3- See G. W. Pigman, III, 'Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' Ciceronianus', *Journal of Medieval and Renaissance studies* 9 (1979), pp. 169 -71
- 4- See A. Mazzocco, *Linguistic theories in Dante and the humanists* (Leiden: Brill, 1993)
- 5- F. Tateo, 'Francesco Fileflo tra latino e volgare', in *Francesco Fileflo nel quinto centenario della morte* (Padua: Antenore 1986), pp.64-5
- 6- L. R. Palmer, *The Latin language* (London: Faber & Faber, 1954), pp.80-94
- 7- Étienne Dolet, *L'Erasmianus sive Cicronianus d'Étienne Dolet (1521)*, ed. E. V. Tella (Geneva: Droz, 1974), pp. 94-5.
- 8- De duplici copia verborum commentarii duo, ed. B. I. Knott, in *Erasmus, Opera omnia*, vol. I.6 (Amsterdam: North Holland Pub. Co., 1988), p.42, lines 321-6.
- 9- Erasmus, *Opus epistolarum*, ed. P.S. Allen et al., 12 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1906-58), vol. V, pp.514-21; vol. VI, pp.143-6, 356, 395
- 10- J. W. O'Malley, *Praise and blame in Renaissance Rome: rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the papal court, c.1450-1521* (Durham, NC: Duke University Press, 1979)
- 11- Dolet, *L'Erasmianus*, pp. 27-34,177-81.
- 12- For instance, see *Index Aureliensis: catalogus librorum sedecimo saeculo impressorum* (Baden-Baden: V. Koerner, 1989), vol. I.8, pp.11-333

1. The first part of the report is a general introduction to the subject.

2. The second part is a detailed description of the method used.

3. The third part is a discussion of the results obtained.

4. The fourth part is a conclusion and a summary of the work.

5. The fifth part is a list of references.

6. The sixth part is a list of figures.

7. The seventh part is a list of tables.

8. The eighth part is a list of appendices.

9. The ninth part is a list of footnotes.

10. The tenth part is a list of references.

11. The eleventh part is a list of figures.

12. The twelfth part is a list of tables.

13. The thirteenth part is a list of appendices.

(٤١)

إعادة تنظيم الموسوعة

فيفز وراموس عن أرسطو والإسكولانيين

مارتن إسكى

فى كتابه الأيديولوجيا واليوتوبيا Ideology and utopia (١٩٣٦) ينظر عالم الاجتماع كارل مانهايم Karl Mannheim إلى انهيار كنيسة العصور الوسطى على أنه الظرف التاريخى لظهور طبقة مهنية جديدة، وهى طبقة المتقنين، التى ساعدت على ظهور الهياكل السياسية لباكورة أوروبا الحديثة. وهذه الطبقة، التى كان چوان لوى فيفز Juan Luis Vives وبيتر راموس Peter Ramus من أكثر أفرادها تأثيراً، اكتتفها إلى حد كبير مفكرون أصبحوا يعرفون بإنسانى عصر النهضة Renaissance humanists وكان تأثيرهم الثقافى الأساسى يتمثل فى استبدال الفنون الأدبية التى تهتم عليها البلاغة بالفنون المنطقية ذات التوجهات الفلسفية لإسكولانية أواخر العصور الوسطى. ولعب كل من فيفز وراموس دوراً كبيراً فى هذا التحول. وإذا استخدمنا عبارة بيتر شاررات Peter Sharratt يمكننا أن نقول إن هدفهما كان إعادة تنظيم موسوعة الفنون^(١). وعلى الرغم من إعجابهما المتوانى بأرسطو فى العديد من الأمور، فإن كليهما اعتبر نفسه منخرطاً فى إصلاح ثقافى طليعى ذى أبعاد كبيرة تعتمد إلى حد ما على الهجوم على أرسطو؛ أى على سلطة المؤسسة الأكاديمية والثقافية فى أواخر العصور الوسطى - فاهمين أرسطو بالطريقة التى أسسه بها

المفكرون الإسكولائيون. وحدث نزاع الأفكار هذا داخل مؤسسات أكاديمية؛ وكان الرهان على التأثير الثقافي على التشكلات الاجتماعية والسياسية الظاهرة حديثاً.

تلقى جوان لوى فيقز تعليمه الأول في هذه المؤسسة الاسكولائية؛ وعندما تعرض للمواقف الإنسانية، ثار بشدة على هيمنة المنطق على اللغة، الأمر الذى يُعد مؤشراً مبكراً على أن تدريس اللغة ونظرية اللغة سيصيران مركز الجاذبية لأفكاره، وظهر أول هجوم كامل له على الاسكولائية scholasticism فى عام ١٥١٩ عندما كتب كتابه ضد الجدليين الزائفين In Pseudodialecticos فى شكل خطاب، محاولاً أن يقتنع صديقاً له بأن يتبنى المواقف الإنسانية^(١).

ويذهب فيقز فى هذا العمل إلى أن اللغة الفلسفية الاسكولائية مصطنعة تماماً وليس لها أدنى فائدة، اللهم إلا فى المجادلة المنطقية؛ فهى ليست حديثاً sermo ولا يتحدثها أى أحد، وبالتالي فليس لها وجود حقيقى. وهى - بصفتها لغة واصفة metalanguage تطمع لأن تصل إلى مرتبة اللغة العالمية العقلانية verbum universalis et rationalis - تقوض أساس اللغة فى التاريخ والكلام الفعلى. وكان هدف فيقز اللغوى يتمثل فى إحياء اللاتينية لغة للكلام، أى لغة طبيعية؛ ومن هنا قال إن الاستعمال consuetudo هو المعيار الوحيد لكل اللغات، وكان يقصد بالاستعمال الأعراف التى تأسست تاريخياً فى أفعال الاتصال، وهذه الأعراف لا يمكن تعلمها من القواعد الاستدلالية المصممة لتركيب عبارات تحتل الصدق أو الكذب - أى جمل خبرية - فى لغة محايدة ثقافياً مناسبة للفلسفة، بل فى مفردات وتركيب نحوية للكُتَّاب العظام، وهذه هى المعايير التى حاول الاسكولائيون محوها من جملهم الخبرية.

وفيقز، مثل العديد من الإنسانيين من جيله، أدلى بتصريحاته عن اللغة بصفته معلماً، وبذلك ساهم تعبيره عن مفهوم فقه لغوى أساسى فى التحول الكامل

لتعليم اللغة وفي تأسيس مؤسسة تعليمية جديدة - وهى المدارس الثانوية البريطانية التى كانت تهتم بتعليم اللغتين اليونانية واللاتينية قديماً grammar school - أى باختصار، ساهم فى إعادة توجيه منهج الدراسة ratio studii نحو قراءة الكتاب بدلا من تركيب الجمل الخبرية. وربما كانت الفكرة القائلة بأن اللغة الحقيقية تقوم على أعراف الكلام، كما يستعمل فى المجتمع المدني هى الفكرة الأساسية وراء اقتراح فيفز تغيير مجرى الدراسات بأكمله فى كتابه عن نظام التعليم De tradendis disciplinis (١٥٣١). يتمثل أهم ملمح هيكلى من ملامح هذا المنهج الدراسى المنقح فى المكانة المتميزة للنحو والبلاغة فى القسمين الأدنى والأعلى من المنهج الدراسى على الترتيب؛ وبالتالي تم رفض امتياز المنطق على فنون اللغة رسمياً.

يتمثل الهدف الأخلاقى من منهج فيفز الدراسى القائم على اللغة فى تدريب الحصافة prudentia، أو معرفة ضروريات الحياة، فى مقابل الفلسفة بالمعنى الاسكولائى الفنى. وعلى الرغم من أن فيفز يستقى بعض الأفكار الأرسطية عن الحقيقة، فإنه يحمل أرسطو مسئولية النزاعات الاسكولائية حول موضوعات ذات تعقيد لا طائل من ورائه. ويوسع انتقاداته لأرسطو فى كتابه عن أسباب فساد الفنون De causis corruptarum artium (١٥٣١) وكتابته فى الحكم على أعمال أرسطو De Aristotelis operibus censura (١٥٣٨)، ويصده: حتى تلك الأعمال الأرسطية الأقرب إلى اهتماماته الخاصة بأنها ظلامية ومجردة وتأملية، وبالتالي عديمة النفع فى عالم الأمور الإنسانية.

يتمثل رده الفلسفى على هذه الظلامية فى منهج دراسى يقوم على الحقيقة المحتملة، فى مقابل اليقين الذى يزعمه المنطق الاسكولائى. والهدف النهائى لهذا المشروع الدراسى هو الاستخدام النفسى والاجتماعى المقنع للغة، وذلك بعد تعلم اللغة الصحيحة من خلال محاكاة الكتاب القدماى. تحول فيفز إلى المنطق غير الرسمى

للتعليمية الإنسانية من أجل قواعد الحجة المقنعة التي تقوم على الحقيقة المحتملة؛ والبلاغة بدورها تعلم كيفية إنتاج أثر مرغوب من خلال تنسيق مكان التعبير وزمانه مع الموضوع محل النظر ومع شخصية الجمهور، وكلها اعتبارات معقدة في المنطق الاسكولائي، ولكن يتم اختزالها في "الحصافة". وكون أن العديد من هذه الأفكار يمكن إيجادها في أعمال أرسطو عن البلاغة والجدل والأخلاق والسياسية، يكشف كيف أن أرسطو لوحده صار مقترنًا بالفكر المجرد الذي يتم التعبير عنه بطريقة مريكة. وأهمية أرسطو كفيلسوف الفضيلة المدنية في المدينة polis لم يدركها الإسكولائيون والإنسانيون على السواء.

إن برنامج اللغة في كتاب عن نظام التعليم هو الأساس الفكري لثقافة ذات اهتمامات عملية وسياسية جديدة تدعمها خطة عمل مهينة جديدة، بينما يطور منهج فيقر الدراسي اهتماماته الأخلاقية والفكرية، يلبي أيضًا الحاجات العلمية لإدارة الدولة المتوسعة في أوائل العصر الحديث بأوروبا؛ وحول فيقر منهجه الدراسي القائم على اللغة وعرضه لـ "الحصافة" إلى أهداف مهينة مجسدة: إدارة شؤون الدولة. فأولئك الذين لا يتجاوزون المهارات اللغوية للمنهج الدراسي منخفض المستوى مناسبون للوظائف الدنيا في الإدارة العامة؛ أما من يتقنون العلوم البلاغية العليا فمناسبون لأن يحكموا الدول ويكونوا قضاة ولاهوتيين (وعاظ مقنعين، لاعارضين للماهيات الميتافيزيقية). وهكذا يضع فيقر رؤيته اللاإسكولائية للغة كأداة اجتماعية إنسانية instrumentum societatis hominum موضع التطبيق بأكثر طريقة مجسدة.

إن الاسكولائية antischolasticism عند فيقر تجد لها تعبيرًا آخر في تناوله لتاريخ التعبير التام للبلاغة؛ لأنها تؤدي إلى أعلى شكل من أشكال الحصافة: القدرة على استشراف المستقبل بالاعتماد على الماضي. وهنا يحل السرد التاريخي محل القضايا المنطقية كجنس حقيقي truth-genre عند الإسكولائيين. ويظهر السرد على

أنه التشفير الشكلي للمعرفة الاحتمالية، ومن هنا أهمية التاريخ في حكم الدولة، والتجسيد النهائي لـ "الحصافة" الإنسانية، والوسيلة الكاملة لبرنامج فيفز الفكري والمهني في آن. وللمفارقة، كان من الممكن أن يجد فيفز نظرية سرد مماثلة في كتاب فن الشعر Poetics لأرسطو. لكنه يحجم عن استكمال نظرية سرد قصصي؛ فلقد ظل فيفز معادياً بوجه عام للشعر والأدب الخيالي، ولا توجد هناك إلا استثناءات قليلة.

إذا كان الكتّاب الأثينيون - أي المؤرخون والخطباء، لا الشعراء - هم مستودع السلطة الثقافية، فإن اللاتينية الكلاسيكية هي اللغة المثالية لهذه السلطة. وهنا أيضاً تعتبر نظرية فيفز اللغوية وسيلة لاهتمام أكبر، وهو، في هذه الحالة، البرنامج السياسي الطموح للكانتوليكية الإسبانية. كان فيفز يكتب في فجر الإصلاح الديني وحث على أن تحل اللاتينية الإنسانية بكل ما تتضمنه محل الأرسطية الإسكولانية في الإطار الفكري واللغوي العام للوحدة المسيحية داخل الإمبراطورية المسيحية (وذلك شيء ساخر على ضوء يهودية فيفز). على عكس إحياء القرن العشرين للبلاغة كأداة للجدل الثقافي رداً على تآكل القيم المشتركة، تتبعت البلاغة الإنسانية عند فيفز من حافز نحو مجتمع منسق يستجيب في النهاية للسلطة الدينية^(٢).

تحت تأثير الإنسانى يوهانس شتيرم Johannes Sturm في جامعة باريس، عبر بيير دي لا راميه Pierre de la Ramée [بييتروس راموس] عن هذه الحركة الإنسانية المتبناة حديثاً، مثل فيفز، بالارتباط بالأرسطية الإسكولانية التي تلقاها في تعليمه. كان هناك تقليد متنازع عليه يقول إن راموس دافع، دون نجاح، عن رسالة ماجستير في الآداب لأرسطية في عام ١٥٣٦، ولكن ليس هناك شك في لأرسطية نشره عام ١٥٤٣ لثلاثة أعمال يعكس كل منها محاضراته الأكاديمية: بنية الجدل Dialecticae partitiones، والتدريب على الجدل Dialecticae institutiones، وملاحظات على

أرسطو *Aristotelicae animadversiones*. (بما أن تعبير راموس عن أفكاره كان يرتبط بالمحاضرات الأكاديمية الجارية، فإن هذه الأعمال وغيرها مرت بالعديد من التنقيحات التي تعتمد على ممارسته في قاعة الدرس في أية نقطة زمنية محددة؛ لذلك فإن النقاد حساسون لتأكيدات خاصة في طبقات معينة للعمل نفسه). أدى نشر هذه الأعمال إلى نقد شديد على الأقل جزئيًا؛ لأنه تم تلقيها على أنها هجوم على المؤسسة الجامعية. حدد راموس هدف إصلاحه التعليمي الإنساني وتزواج الفلسفة والفصاحة ضد أرسطو وتأثيره. ونظر إلى نفسه على أنه يعيد تأسيس هذا التزاوج، الذي تم التخلي عنه طويلًا في العصور المظلمة الاسكولائية، بأن دعم العمل الذي بداه رودولف أجريكولا Rudolph Agricola في كتابه في الابتداع الجدلي *De inventionem dialecticam* (١٤٨٠). ألقى راموس اللوم على أرسطو نفسه وأتباعه الاسكولائيين في إفساد المعرفة، وكرر اتهامه بأن المنطق الأرسطي ليس له فائدة إلا في الجدل الظلامى. وتبنى موقفًا جدليًا عن عمد، يتخذ لهجة استخفافية استعزائية تحقيرية إزاء أرسطو. وبالإضافة إلى نقده الفنى للمنطق الأرسطي مثل مذهبه فى القياس، اتهم راموس أرسطو بفوضى المحاميل *predicates* والتعقد المضنى للمقولات *categories* والتناول غير المنهجى لموضوعات البلاغة، وعرض تفصيلي جدًا للموضوعات المنطقية والجدلية.

لذلك تم اختزال فائدة منطق أرسطو إلى حد كبير. وأصر راموس على أن المنطق يجب أن يتم توجيهه نحو جعل المعرفة مفيدة فى شىء ما خارج الجامعة؛ أى الفضيلة المدنية والقيام بذلك لأبد من جعله أداة لتلك الفنون الأدبية مثل: التاريخ والبلاغة والخطابة على منوال شيشرون وكونتليان Quintilian (على الرغم من أن راموس، للمفارقة، يهاجم شيشرون وكونتليان عادة قائلاً إنهما من أتباع أرسطو). ولتحقيق هذا الهدف استبدل راموس الجدل بالمنطق، بصورة إنسانية مميزة، ورجع إلى

عمل أجريكولا الذي كان يفضلهُ الإنسانِيون منذ أمد بعيد في جعل الجدل أداة للفنون الأدبية. أعجب راموس، بوجه خاص، بتقسيم أجريكولا للجدل إلى الابتكار *invention* (تركيب البنية الكامنة الأساسية لحجة يمكن اختزالها إلى حجة عامة *locus communis* أو ثقافة بديهية) وحكم *judgement* (أو الخطوات التقدمية في حجة ما). وبينما عرض أجريكولا لأسلوب الابتكار بالتفصيل، أخذ راموس على عاتقه مهمة تطوير فن الحكم؛ لذلك تجاوز معظم الإنسانِيين بأن استنبط منهجًا خاصًا به ليحل محل المنطق الأرسطي الممقوت.

أدى جدل راموس المنقح إلى إسهامات عديدة مؤثرة وأصيلة وواسعة النطاق. ذهب وولتر أونج *Walter Ong*، فيما زال أشمل تناول لفكر راموس، إلى أن أعظم أهمية لجدل راموس هي تحويله للثقافة الشفاهية (أو ربما المخطوطية إذا شئنا الدقة) إلى ثقافة طباعية^(٤). بالإضافة إلى أنه عند عقلنة وتبسيط المنهج الدرامسي، أصر على أن كل فن لابد أن تكون له وظيفته الخاصة التي لا يجب أن يكررها أى فن آخر؛ لذلك يشعر بعض الباحثين أنه حصر الجدل في الابتكار والحكم، والبلاغة في الحلى اللغوية بها فيها الإلقاء *elocution* وتنسيق الكلمات *diction* والمجازات *tropes* والصور البلاغية *figures*؛ فبالنسبة لراموس كان الجدل لا البلاغة أهم فن يحل محل الميراث المنطقي الأرسطي.

ومن التجديدات الراموسية بعيدة الأثر الأخرى النابعة من إصلاحاته المعادية للإسكولائية إصراره على وحدة المعرفة. فقال بأنه مادام الكلام والعقل شيء واحد، فيجب تطبيق المنهج الجدلي على كل العلوم، وبذلك دمر التمييز بين الحقيقة الاحتمالية والحقيقة القابلة للإثبات بالبراهين، بين المنطق والجدل. يندمج الخطaban الفلسفي والبلاغي في بعضها بعضًا، حيث إن الجدل يصير المعمار الفكري الكامن لكل العلوم. (بالنسبة لراموس يعد الجدل بمثابة منهج لقراءة النصوص وإنتاجها في

آن). وبهذه الطريقة قدم لنا منهجاً مبسطاً وفعالاً، أى *unica doctrinae instituendae* *methodus* لتكوين حجج فى كل موضوع أو علم، بل لتكوين كلية المعرفة. وفى هذا الانتصار للتربية تقدم لنا الأعمال الأدبية، مثل أعمال شيشرون وفرجيل، كلاً ما نموذجياً.

كان استخدام إيرازموس للقوائد والخطب فى كشف الحجة الجدلية الكامنة فى كل كلام سلاحاً ذا حدين؛ فلقد طرح إمكانات لإضعاف الاهتمامات الإنسانية الجوهرية بقدر ما ساعد على تطوير هذه الاهتمامات. فالقوائد والخطب يمكنها أن توضح التقسيم الراموسى الفعال للكلام إلى حجة مبنية جيداً تتقدم على خطوات (الجدل) وحليها الأسلوبية والتصويرية (البلاغة)؛ إلا أن فصل الابتكار والحكم عن البلاغة أدى إلى اختزال اللغة الأدبية، خاصة اللغة الشعرية، فى تجميل لا ضرورى للحجة، بدلا من كونها وسيلة لا غنى عنها للحقيقة والبصيرة^(٥). ومن هذا المنظور، فصل راموس بين الفلسفة والفصاحة، بدلا من أن يوحد بينهما، كما يقول شاربات^(٦): المستوى الرفيع من الحلية البلاغية فى الفنون الإنسانية يمكن أن يكشف فى الواقع مستواها الفكرى المتدنئ. وبهذا المعنى قارب التحليل الراموسى على الإيعاز بأن الحلية البلاغية يمكن أن تضعف المنطق الكامن فى العمل الأدبى فعلا. يمكن أن تكون الحلية البلاغية للخطاب الأدبى أكبر من مجرد وسيلة فعالة لتعليم الجماهير ذات القدرات المتدنية، بمن فيهم تلاميذ المدارس. وعلى الرغم من أن راموس لقى سخرية بسبب انجذابه للفنون الأدبية الرقيقة بدلا من يقين المنطق الصارم، فإن التضمينات النهائية لإصلاحاته لاتساند مطالب الخطاب الأدبى بالضرورة. وخلاصة القول، ربما ساعد راموس على تنمية إنتاج خطابين: خطاب للمتعلمين وخطاب للعامة؛ وهذه ممارسة انتبها بكون فى فصله بين الحقيقة غير المحلاة للمتمرسين والحقيقة المحلاة لغير المتمرسين. ربما انغمس إصلاح

راموس للجدل في الحركة الإنسانية في عصره، ولكن تأكيد هذا الإصلاح على المنهج واختزاله للخطاب ككل في حجة مركبة كامنة وجها فن القول نحو النزعة العلمية المفرطة.

يزعم أنطوني جرافتون Anthony Grafton وليفزا جاردن Lisa Jardine أنه من المنظور التربوي والاجتماعي، يتمثل أعظم نجاح للجوء راموس الاسكولائي إلى منهج وحيد في أنه جعل الفنون متاحة لطلاب ينتمون إلى مستويات فكرية عديدة^(٧). والراموسية Ramism تستهدف الطلاب أنفسهم الذين وصفهم فيثز بأنهم المستفيدون من القسم الأدنى من المنهج الدراسي، أي الطلاب الذين يفترض أنهم سيتولون وظائف مدنية متدنية المستوى، بدلا من أولئك الطلاب المهتمين بالدراسة المتعمقة الحقيقية أو مسئولية الحكم أو المثل العليا للحركة الإنسانية المدنية، أي أبناء طبقة التجار، على حد قول جرافتون وجاردن. (و لكن يجدر بنا أن نتذكر أن جون ملتون John Milton الراموسي كان ينتمي لهذه الطبقة). ولذلك فإنهما يتهمان راموس بالفسطه بالمعنى السيئ للكلمة - أي الحط من المستوى الفكري للفنون، إلى مستوى المهارات العملية التي يتم التزود بها من أجل تحسين الوضع الاجتماعي، وذلك كما يتضح حسب كل منهما، في مهنتي مدرسين راموسيين من أواخر القرن السادس عشر، وهما كلود مينيو Claude Mignault وجابريل هارفي Gabriel Harvey.

وأيًا كانت اصلاحات راموس بعيدة المدى، لا يتم الاعتراف بأهميته إلا على مضض؛ لأنه ما زال متهمًا بالتبسيط والضحالة الفكرية. ولكن هناك محاولات لقلب العديد من هذه التقييمات السلبية لراموس وأثره على الشعر، خاصة دوره في خلق روحانية بروستانتية في الجدل والشعر^(٨).

وهكذا تنتمي الإصلاحات ما بعد الاسكولائية لفيثز وراموس لتواريخ الفلسفة والنقد الأدبي والمؤسسات الاجتماعية السياسية، ومن المحتمل أن يقوم الطلاب في هذه المجالات بتقييم هذين المفكرين بطرائق مختلفة. إن التحدى الذى شهده فيثز

وراموس في وجه الميراث الأرسطي للعصور الوسطى في توجههما المعرفى نحو فنون اللغة كان له أثر كبير على الأدب بالمعنى الواسع للكلمة، خاصة الأنواع النظرية مثل التاريخ والخطابة. ولكن بما أنهما كانا إما معاديين (مثل فيثز) للأدب الخيالي أو لامباليين (مثل راموس) بهذا الأدب، صار الأمر متروكاً لغيرهما في تطبيق أفكارهما على كتابة الشعر ودراسته في بدايات العصر الحديث. وللمفارقة جعل كتاب فن الشعر لأرسطو السير فيليب سدننى Philip Sidney، على سبيل المثال، يتحول إلى بيان مفهوم بلاغى للقصص الشعري.

الهوامش

- 1- Peter Sharratt, 'Recent work on Peter Ramus (1970-1986)', *Rhetorica* 5 (1987), p.7.
- 2- For Louvain as the specific context of Vives's early writing, see Lisa Jardine, *Erasmus, man of letters: the construction of charisma in print* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp.14-23; Josef Ijsewijn, 'J. L. Vives in 1512-1517: a reconsideration of evidence', *Humanistica Lovaniensia* 26(1977), 83-100
- 3- For the inability of humanism to critique itself and the society from which it emerges, in contrast to Machiavelli's concept of the function of dialectic in a republican polity, see Victoria Kahn, 'Habermas, Machiavelli, and the critique of ideology', *Publications of the modern language association of America* 105(1990), 464-76.
- 4- Walter J. Ong, *Ramus, method, and the decay of dialogue* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958). For the visualizing technique of the Ramist dichotomizing method, see pp.200-2
- 5- See Thomas O. Sloan, 'The crossing of rhetoric and poetry in the English Renaissance', in *The rhetoric of Renaissance poetry from Wyatt to Milton*, ed. T. O. Sloan and R. B. Waddington (Berkeley: University of California Press, 1974), pp.212-43
- 6- Peter Sharrat. 'Peter Ramus and the reform of the university: the divorce of philosophy and eloquence', in *French Renaissance studies, 1540-70: humanism and the encyclopedia*, ed. P. Sharrat (Edinburgh: Edinburgh university Press, 1976), pp.4-20.

- 7- Anthony Grafton and Lisa Jardine, *From humanism to the humanities: education and the liberal arts in fifteenth- and sixteenth-century Europe* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986), pp.161-209
- 8- See Rosemond Tuve, *Elizabethan and metaphysical imagery* (Chicago: University of Chicago Press, 1947); Tamara A. Goeglein, 'Utterances of the Protestant soul in the Faerie Queene: the allegory of holiness and the humanist discourse of reason', *Criticism* 36(1994), 1-19.

(٤٢)

صعود اللغات المحلية

ريتشارد واسوه

إن شكوى روبرت بيرتون Robert Burton في عام ١٦٢١ من أنه لم يتمكن من أن يجد أي ناشر يقبل أن ينشر كتابه الضخم المكتوب باللاتينية، تدل على تحقيق ثورة ما خلال القرن السادس عشر.^(١) ونتيجة لحملة راعية ومجادلات عديدة - تطورت في إيطاليا في البداية، ثم انتقلت إلى فرنسا، وتم تحويل نتائجها إلى إنجلترا - تمكنت اللغات المحلية الكبرى في أوروبا الغربية في هذه الفترة من أن تطيح باحتكار اللاتينية لكل أشكال البحث الجاد، المكتوب أو المطبوع. ولكن قبل قرن من ذلك، عندما كان المثقفون أو الباحثون يرغبون في مخاطبة أكبر عدد من أقرانهم، لم يكن أمامهم خيار في اللغة [فكانت اللاتينية اللغة الوحيدة المتاحة]: مدح الحمق Moriae encomium لإيرازموس (١٥١١)، يوتوبيا Utopia (١٥١٦) لمور More، التاريخ الإنجليزى، الكتاب السادس والعشرون Anglica historiae libri XXVI لبوليدور فيرجل Polydore Vergil (١٥٣٤). ولكن في عام ١٦١٤ قدم السير والتر راليه Sir Walter Raleigh مشروعاً تاريخياً أكبر لهذا الجمهور الأوسع في صورة تاريخ العالم The history of the world. وفي العام نفسه، نشر الأستاذ الجامعي إدوارد بريروود Edward Brerewood مشروعاً لا يقل طموحاً (عن موضوع اللغات المحلية نفسه وعلاقتها باللاتينية): أبحاث عن تنوع اللغات والأديان في العالم Enquiries touching the diversity of languages, and religions through the

world. وربما كان أكثر المشاريع طموحًا ذلك الذى ظهر من قبل فى تقدم المعرفة The advancement of learning (١٦٠٥) للسير فرانسيس بيكون Sir Francis Bacon. وقد تُرجم نصا بريروود وبيكون إلى اللاتينية فيما بعد، الأمر الذى يدل على السيادة الضائعة والمكانة العالية المستمرة للغة المشتركة القديمة [اللاتينية].

التاريخ الطويل لهذه الإزاحة معروف منذ أمد بعيد^(٢) وأسبابها ليست خافية عن أحد: صعود الدول الأمم nation-states والأدب القومية التى تمت تتميتها على نحو واع، وانتشار التعليم الذى ساعدت عليه الطباعة وتعهدت به البروتستانتية. إن صعود اللغات المحلية يتلاءم، بلا اتصال، مع قصة حدثتنا modernity التقدمية؛ وهو نادرًا ما يعيقنا. ولكن نوع هذه الظاهرة ومدى دلالتها يعطينا فرصة للتريث واستئناف التفكير فى موقفنا. يدعونا أكثر من مفكر تحفيزًا حول هذا الموضوع أن ننظر إليه من منظور عالمي؛ ويقول، عند حديثه عن استخدام كل اللغات الحضارية (بما فيها اللاتينية والصينية الكلاسيكية والعربية والعبرية الحاخامية):

حقيقة أنه فى مرحلة حاسمة من تطوره، فكر البشرية الأكثر تقدمًا فى أجزاء متفرقة ومنفصلة من العالم تم إنجازه فى اقتصادات لغوية بعيدة عن المنزل وعن عالم الطفولة ككل، يبدو أن هذه الحقيقة تستحق اهتمامًا أكثر مما حظيت به، ذلك لأنها لم تحظ باهتمام يذكر.^(٣)

ينتقل أونج إلى تحديد الملامح المشتركة للغات الثقافية "الذكورية" التى تعتبر لغات مكتسبة ثانية بعد اللغة الأم المنطوقة؛ وهى لغات يتم تعلمها عن طريق الكتابة ويحكمها "الخط"؛ وذكورية حتى النخاع^(٤). دعونا نتوقف قليلا ونصور معنى ذلك بالنسبة لشخص عاش فى أوروبا بين عامى ٥٠٠ و ١٦٠٠ تقريبًا. إذا رغبت أن تكتسب معرفة مفهومية (فى مقابل عملية) بأى شىء من أية حادثة نادرة للميلاد أو التجربة؛ إذا كان لديك حب استطلاع لمعرفة حياة الذهن أو طموح للارتقاء، الذى

توفره لك القدرة على الكتابة - فمن المحتمل أنك فتى صغير ومن المؤكد أنك يمكنك أن تشبع حب استطلاعك أو طموحك فقط من خلال تعلم لغة أخرى غير اللغة التي تتحدثها، لغة تستخدم فقط في المؤسسات الرسمية (التعليمية والدينية والحكومية) في مجتمعك، لا في العالم اليومي لمعاملات المادية. وأذا كان الموضوع الذى أثار فضولك، من علم النبات حتى نظم الشعر، فإن احتكاكك به لم يكن متاحاً إلا باللغة اللاتينية. وبالطبع لن تشكون ذلك؛ لأن ذلك كان هو الواقع. وإذا وجدت اللاتينية فظة أو مملة، ستسرب من المدرسة؛ وإذا لم تجدها كذلك، ستستمر وتشغل مكانك فى إحدى البيروقراطيات الثقافية؛ حيث كان كل أعضائها يفهمون تماماً أن "الثقافة" هى ما تأتى من مكان آخر، ويتم إجراؤها ونقلها وإدارتها فى اللغة التى تعلمتها بصعوبة، اللغة التى فصلتك عن عامة الناس hoi polloi فى الشوارع وزودتك بمكانة اجتماعية ودخل أفضل عما لدى هؤلاء العامة (ربما بدرجة قليلة). وإذا صعدت إلى مستوى إدارى ما فى بيروقراطيتك، سيتم نقش كلمة باللاتينية على قبرك لإعلان هذه المكانة العليا للأجيال القادمة.

بعيداً عن الفصام النفسى الجنسى فى هذا الموقف - تميزه بين اللغات "الأم" والآلهة "الأب"، الانفصال النوعى بين العالم المادى والعالم "الثقافى" - نجد الهرمية الثقافية الاجتماعية الأكثر وضوحاً التى يفرضها هذا الفصام. فما يعد تعلماً فقط ويشكل موضوعات الدراسة الجادة هو ما كان قد كتب باللغة اللاتينية (و فيما بعد باليونانية القديمة أو العبرية). وبما أن كل الحياة المعاصرة تم استبعادها بالضرورة من هذا الكيان للكتابة، فإنها لا تعد تعلماً. ولا يهم ذلك كثيراً لأن التاريخ الغربى ككل كان ينظر إليه على أنه اللحظة الأوغسطينية Augustinian نفسها فى الزمن: ذلك الانحدار لأسفل من البعث حتى المجيء الثانى للمسيح من السماء للأرض، وفى أثناء ذلك نجد القدماء يتم تصويرهم فى العصور الوسطى فى الفن والقصص مرتدين ملابس الأوروبيين المعاصرين وراء جبال الألب ويسكنون أماكنهم ولهم أخلاقهم

وعاداتهم. فقط عندما بدأت الأجيال الأولى من أصحاب الحركة الإنسانية في عصر النهضة يرون الماضي مختلفاً عن الحاضر مما خلق معنى حديثاً للتاريخ، بدأ استبعاد الحاضر كموضوع للمعرفة بهم، أو حتى بدأ الشعور به. فعندما بدأ يتم النظر إلى كل شيء يمكن معرفته على أنه معاصر، لم يكن هناك استبعاد. عندما توقف كل شيء عن كونه معاصراً، صارت الأزياء في اللوحات قديمة، وتم استهجان المعمار القوطي، وإحلال نماذج كلاسية محله، وسخر عشاق الأسلوب الشيثروني من اللغة اللاتينية للعصور الوسطى، وتم تبني المنظور المكاني spatial perspective كمعادل للمنظور الزماني الجديد لشخص ينظر الآن للوراء إلى عالم سحيق - وهكذا حدثت النهضة.

بعد حدوث النهضة فقط يمكن إدراك احتكار اللاتينية ومقاومته عن وعى. إن عملية المقاومة وباعثها يدلان على أنها شكل من أشكال الإطاحة بالاستعمار الثقافي cultural decolonization، أى هجوم على الهيمنة الأجنبية وعلى مفهوم ضمنى "للثقافة" يزعم أنه الخاصة الوحيدة للصفوة العاصمية (مكانية أو زمانية). وتم إعداد مواقع الهجوم، طوعاً أو كرهاً، على يد أولئك الذين كانوا يرغبون فى أن يكونوا هذه الصفوة نفسها: أى الإنسانىون اللاتينيون فى القرن الخامس عشر فهم الذين اكتشفوا التاريخ فى الاستعمالات المختلفة للاتينية الكلاسية ولاتينية القرون الوسطى، ونظروا للتغير اللغوى من خلال الاستعارة العضوية المتمثلة فى النمو والنضج والأفول. وجد فلافيو بيونديو Flavio Biondo مستويات مختلفة للاستعمال داخل اللاتينية الكلاسية، وقام ليوناردو برونى Leonardo Bruni وليون باتستا ألبيرتى Leon Battista Alberti بتعميم الاستعارة البيولوجية؛ لتشمل اللغات كلها بصفتها خاضعة على وجه الإمكان لدورة طبيعية من النمو والتحلل^(٥)، كما كان لألبيرتى الفضل فى كتابة (قبل عام ١٤٧٢) أول كتاب نحو معروف لأية لغة حديثة^(٦). لقد صار وضع نحو للغات المحلية تكتيكاً أساسياً فى الحملات التى شنت فى القرن التالى، من أجل

إبراز أن اللغات المنطوقة الحالية لم تكن في حالة فوضى لا يمكن تنظيمها كما كان يُظن منذ فترة طويلة، يمكن وضع قواعد لها مثل القواعد اللاتينية واليونانية. وكانت هذه استراتيجيات استيعاب اللغات المحلية في مبادئ الوصف الموروثة من العالم الكلاسي؛ وستطور في القرن السادس عشر إلى استراتيجية أكثر عدوانية تنافس اللغات القديمة: من إظهار أن اللغات المحلية يمكنها أن تقوم بكل ما تقوم به اللغة اللاتينية إلى إظهار أن هذه اللغات يمكنها أن تقوم بما هو أكثر أو أفضل^(٧).

ولكن الفكرة التي جعلت مثل هذه الاستراتيجيات ممكنة تتمثل في فكرة مجتمع المتكلمين *speech community*، التي تولدت من إدراك الإنسانيين اللاتينيين أن اللغة منتج اجتماعي تاريخي "لا تسقط قواعده من السماء" بل هي استدلالات من الاستعمال المشترك في أية فترة زمنية^(٨). وهذه الفكرة المستمدة من كونتليان تطورت بصورة أكثر جذرية ووضوحاً في عمل لوزانزو فاللا *Lorenzo Valla*، وكانت أساس تفسيره الوصفي المؤثر على نطاق واسع لللاتينية الكلاسيكية في كتابه رشاقة اللغة اللاتينية *Elegantiae* أو تفسيره لفلسفته الجديدة القائمة على اللغة في كتابه مناقشات جدلية *Dialecticae disputationes*. وعلى الرغم من أن فاللا نفسه اعتبر اللاتينية أسمى من اللغات المحلية بصورة فطرية لا نزاع فيها^(٩)، فإن الأهمية الدلالية والمعرفية التي أضفاها هو وإنسانيون آخرون على الاستعمال اللغوي لا يمكن قصرها على اللغة التي كان معظم الناس يسمعونها من على منابر الوعظ ومنصات الخطابة؛ فقد طورت صفوة القرن الخامس عشر طريقة جديدة للنظر إلى كل اللغات التي ستقوض في القرن التالي التميز التي حظيت به اللغة اللاتينية^(١٠).

ثم هذا التقويض في إيطاليا أولاً عبر سلسلة من المحاورات المنشورة (١٥٢٥-١٥٧٠) تتمثل أهميتها الأساسية في أنها أضفت الطابع الشرعي على اللغات المحلية وأشكال الحياة المعاصرة، التي جسدت على أنها موضوعات معرفة جديرة بالاهتمام الجاد^(١١). وبذلك أعادت هذه المحاورات تعريف "الثقافة" على أنها شيء يمكن أن

يمتلكه كل المتحدثين، شيء يشمل الجميع من ناحية المبدأ، رغم أنه ما زال مقصوراً على بعضهم عملياً؛ لأن اللغات المحلية محل النظر هي تلك اللغات التي كانت بالفعل تمتلك قدرًا لا بأس به من الأدب المكتوب، وكان يتم تشجيعها على زيادة هذا الأدب المكتوب باطراد. وعلى كل، كان التحرر الثقافي للغرب الحديث من هيمنة اللاتينية في طور البداية. وإحدى هذه البدايات ميزت تمييزًا تصنيفيًا بين اللغات "الحية" واللغات "الميتة"، وهو تمييز قام به بيتر بيمو لأول مرة مدافعًا عن تنمية أدبية لشكل من أشكال اللغة الإيطالية (التوسكانية Tuscan شبه المهجورة) تتمثل قيمتها في التواصل الحاضر: "لا بد أن يقول المرء إن من يكتب باللاتينية الآن يكتب للأموث، لا للأحياء"^(١٢). وبالطبع كان دانتي سيوافق على ذلك؛ وكان هذا هو السبب في أنه دافع عن استعماله للغة المحلية لشرح قصائده المكتوبة باللغة المحلية لمعاصريه^(١٣). كتب دانتي أيضًا مبحثًا يدافع عن تعميم المصطلح الأدبي وتقنيته في كل أنحاء إيطاليا^(١٤)؛ ولكنه كتبه باللغة اللاتينية، وظل مجهولًا فعلاً لما يزيد عن قرنين من الزمان، حتى عام ١٥٢٩، عندما كرر جوفاني جورجيو تريسينو Giovanni Giorgio Trissino حجته في محاورته المسماة سيد القصر Il castellano. فحتى هذه الفترة، بعد أن أعاد الإنسانون تقييم أهمية مجتمع المتكلمين، لم يكن هناك سياق يمكن فيه للغات المنطوقة بصورة طبيعية أن تؤخذ مأخذ الجد.

حتى الآن، كانت أكثر المجادلات إيقانًا وتوازنًا واتساعًا في حملة تحرير اللغات المحلية هي محاوره اللغة Dialogo delle lingue (١٥٤٢) لسبيرون سبيروني Sperone Speroni. ويوضح المتحاورون المتنازعون هنا الاهتمامات العديدة باللغة ووظائفها المتنازع عليها في وصف الحياة المعاصرة الفعلية على أنها "ثقافة": الدراسة الكلاسيكية والفنون الرفيعة المكتوبة باللغات المحلية بالتأكيد، ولكن أيضًا العلم التجريبي والمجتمع الحضري. دارت النزاعات حول قبول الاستعمالات اللغوية للماضي كقيد على الممارسة المعاصرة، حول عدم فعالية الوصول إلى المعرفة العلمية إذا تم

حصرها في اللغات القديمة، حول إمكانية ترجمة مثل هذه المعرفة، حول القدرة التعبيرية للغات المحلية في مقابل اللغات القديمة، حول ما إذا كانت كل اللغات متساوية أو غير متساوية في القيمة وما إذا كانت مختلفة أو متطابقة في الوظيفة. وحددت هذه النزاعات خطة العمل للصراع بين القدماء والمحدثين، الذي سيستمر حتى القرن الثامن عشر^(١٥). علاوة على أن سبيروني يقدم هذه المتناقضات بطريقة تبين عقم كونها متناقضات، بطريقة توضح أنه ليس لأي طرف من أطراف الصراع الحق في احتكار الحقيقة، طريقة تحثي بتعدد وظائف اللغة في ضوء تصور موسع اكتسب الصبغة التاريخية لتوه فيما يعد "ثقافة".

من هذه الوظائف التي ستجعل اللغات المحلية المنطوقة أسمى من اللاتينية في نظر الجدلين اللاحقين وظيفة القدرة العاطفية والدقة المعرفية، اللتين يمكننا من خلاهما التعبير عن أفكارنا باللغة التي نتعلمها "عن طريق الفم" della bocca (على حد قول أحد رجال حاشية الملك عند سبيروني)، في مقابل اللغة التي نتعلمها في المدرسة. يتم التأكيد على هذه النقطة كثيراً في مجموعة الاقتباسات (الحرفية في العادة) من سبيروني التي توظف للحجة عند يواخيم دي بيليه Joachim du Bellay في كتابه دفاع عن اللغة الفرنسية وتوضيح لها Deffence et illustration de la langue françoise (١٥٤٩)، وهو كتاب ابتدأ حركة اكتساح اللغة الفرنسية لفرنسا كلها^(١٦). كان برنامج حركة البلياد [الثريا] Pléiade (وهو الذي يتبناه رجل الحاشية عند سبيروني) يتمثل في الدفاع عن اللغة المنطوقة للعامة بصفتها لغة محلية مكتوبة أدبية، وهو برنامج تم الدفاع عنه وممارسته في إنجلترا في عهد درايدن Dryden وكونجريف Congreve. وبدلاً من أن يستبعد هذا البرنامج محاكاة الكلاسيات، كان موجوداً معها، بل طبقها بطريقة مخططة لضمان آنية التواصل مع الجمهور المعاصر. ولكن من المحتمل أن البعد الأكثر جاذبية (نتيجة لقلة دراسته) للشرعية الجديدة للثقافة المحلية هو البعد السياسي.

نقاسم الإنسانويون ككل حساً واضحاً بأن تطور لغة ما لم يكن عضوياً في حد ذاته، بل كان مرتبطاً بطريقة عضوية (ومثالية) بقوة المجتمع الذي يتحدث هذه اللغة في العالم. بالاعتماد على ليفي Livy إلى حد كبير، صور هؤلاء الإنسانويون عظمة وفضيلة الإمبراطورية الرومانية على أنها وصلت إلى ذروتها في العصر الذهبي لأدبها، في قمة جمهوريتها، وهذه الرؤية ألهمت بروني وألبرتني بالتطلع إلى ازدهار سياسى/ أدبى مماثل بالنسبة للجمهورية الفلورنسية. ولكن في القرن التالي تعرضت هذه الرؤية لامتحان جسيم نتيجة للحروب الأهلية والاحتلال الأجنبي للعديد من الدول المدن city-states العظيمة، وبالتالي أوحى بأن الانحطاط والغزو أبطلوا مثل هذا الإنجاز. وزعم سيبروني، بشخصيته المتحفظة للغاية، أن الإيطاليين يستحقون فوضى اللهجات التي لا سبيل لتحصينها والتي يتحدثون بها. ولكن فرنسا لم تتعرض للغزو، بل كانت تتوسع باستمرار، وكان لابد من أن تقدر هيمنتها المتزايدة التوسع بإنتاج دعوى لأدب مكتوب باللغة التي يتحدثها الفرنسيون بصورة طبيعية للغاية. وصارت اللغة التي يتحدثها المرء استعارة مدوية في توسيع چاك بيليتيه Jacques Peletier الحماسى لما استعاره دى بيليه من سيبروني. حث بيليتيه الشاعر على الكتابة عن تجربته (لا أن يعيد إنتاج ما قرأه في الكتب)، وهدد قائلاً: "إذا لم يفعل ذلك.. لن نقول عنه إلا أنه يتكلم بلسان قوم آخرين عن ظهر قلب ويمديونية". وكان بيليتيه قد أدان من قبل إعادة إنتاج الموضوعات والأساليب الكلاسيكية في فرنسا، ورأها عبودية مختارة: "نحن نخضع لغتنا للعبودية أنفسنا؛ نظهر أنفسنا أجنب في بلدنا. أى أمة من الأمم نحن؟ ونحن نكلم بلغة غيرنا على الدوام" (١٧).

ما يتم تقديمه هنا على أنه نوع من أنواع التحرير يتوقف بالضبط على اكتشاف الإنسانين أن اللغة شكل من أشكال الحياة، وأنها تشكل عالماً كما تشكل خبرتنا به، وأن لها نفس مدى الثقافة نفسها واتساعها. هناك تنوعات مختلفة لرغبة بيليتيه في التحرر من هيمنة القدماء في المجادلات الأخرى. في كتابه Il Cesano

(١٥٥٥)، يهاجم كلوديو تولومى Claudio Tolomei الزعم القديم بأن كل اللغات المحلية ما هي إلا "إفسادات" للاتينية، ويقول إنه لا يمكن لأية لغة أن توجد في حالة "نقية"، فكل اللغات خاضعة للتأثر والتغير وبالتالي تتساوى في قيمتها. ويزعم بنديتو فارشي Benedetto Varchi في كتابه L'Hercolano (١٥٧٠) أن القيمة الأدبية لأدبه المكتوب باللغة المحلية أسمى في الواقع من قيمة الأدب المكتوب باللاتينية وأدبية (وستزداد هذه الصفة في الكلاسيكية الجديدة للقرن السابع عشر). ولكن المبدأ القائل بأن اللغة ثقافة لا يعترف بمثل هذه الحدود الطبقية، وتم تطبيقه أحياناً لإضفاء الصبغة الشرعية على كلام غير المتعلمين. وما تنكره أكثر هذه التطبيقات جذرية في اختراعها لعلم لغة وصفي هو الفكرة الفرضية للصحة النحوية. يقول شارل دي بوفيل Charles de Bovelles في كتابه كتاب تنوع اللغات المحلية Liber de differentia vulgarium linguarum إنه لا توجد أخطاء في أية لغة أولى، وإن اللغات المحلية لا يمكن التحكم فيها، ويسخر من جهود معاصريه في إخضاع هذه اللغات المحلية للقواعد، مستشهداً بتنوعات محلية لا حصر لها في الكلام. لخص جوزيف ويب Joseph Webbe لمواطنيه قدرًا كبيرًا من المناظرات والبحوث في باقى أوروبا عن هذا الموضوع بداية من قالاً حتى مونتاني Montaigne، وأنكر الإنكار نفسه: "كل ما هو قيد الاستعمال، لا يعد غير ملائم أو خطأ لغويًا"^(١٨).

بالطبع خلق مونتاني في لغته المحلية نوعاً أدبيًا جديدًا بموضوع جديد وكان هائولاً للثقافة التي وجدها في الكلام المحلي، وغالبًا ما كان يعارضها بالادعاءات والقيود الأكثر ثقافة. ولم يتجنب أية تعبيرات "تستخدم في شوارع فرنسا؛ ومن يحاربون الاستعمال اللغوي بالنحو يسهون أنفسهم"، ويضرب أمثلة على الكفاءة اللغوية بأولئك الأبرياء الذين لا يعرفون شيئاً عن النحو أو البلاغة، "خادم أو بائعة سمك من بيتي بون (Petit Pont) "الذي" سيخلب أذنك، إذا شئت، ولن يتعثر في قواعد لغته تعثرًا يزيد على تعثر أفضل أديب في فرنسا"^(١٩). يقبل مونتاني اللغات المحلية ويؤكددها في

حيويتها المتغيرة دوماً، معتبراً حتى قدر لغته الخاصة متوقفاً على مزايا مستخدميها وقوة مجتمع المتحدثين الذين ينتمون إليه: "على الكتابات الجيدة والمفيدة أن تنبئها لهم، وسيفترن مصير مصداقيتها بمصير دولتنا"^(٢٠).

أن يتعلم المرء أن يتكلم بلغته يعنى أن يقم الكلام على أنه موضوع معرفة وأنه تجسيد لتقافة جذيرة بالامتلاك. ويعنى ذلك إعلان أن مواد الحياة اليومية وعمليتها "ثقافية" تماماً مثل الآثار الطلية واللغات الميته للعالم القديم، كما يعنى الإطاحة بالهيمنة المستدخلة internalized للمجتمع الأجنبى وكذلك تحرير الذهن. وهكذا بدأت أوروبا الغربية فى تحرير نفسها من استعمار العصور القديمة خلال القرن السادس عشر فى اللحظة نفسها، التى بدأ فيها استعمار باقى العالم. وهذه المفارقة التاريخية تتجلى فى الحملة المماثلة التى يشنها الآن بعض الكتاب الأفارقة لإضفاء الشريعة على لغاتهم المحلية وتحريرها من سطوة اللغة الإنجليزية، من أكثر هؤلاء الكتاب دأباً وفصاحة الكاتب نجوجى وا ثيونجو Ngugi wa Thiong'o، الذى توقف عن كتابة رواياته باللغة الإنجليزية فى عام ١٩٧٧؛ ليبدأ كتابة القصص والشعر والمسرحيات بلغته الأم، وهى لغة جيكيويو Gikuyu، وبصفته جذلياً، يصر نجوجى على أن الأدب الأفريقى الحقيقى يجب أن يكتب باللغات الأفريقية، للسبب نفسه الذى دافع به الإيطاليون والإنجليز والفرنسيون حتى القرن السادس عشر عن لغاتهم وساهموا فى إثرائها. ويهدف نجوجى إلى التغلب على وضع "الاغتراب" الاستعمارى الذى يعرفه على أنه: "توحد إيجابى (أو سلبى) بما هو خارجى تماماً عن بيئة المرء. ويبدأ بفصل متعمد للغة التصور والتفكير والتعليم الرسمى والتطوير الذهنى عن لغة المعاملات اليومية فى المنزل وفى المجتمع..."^(٢١). وما يصفه نجوجى بأنه أثر الإمبريالية الحديثة هو ميراث القماء أى وضع الثقافة الغربية نفسها فى أثناء الألفية الثانية بين انبيار الإمبراطورية القديمة وتشكيل الإمبراطورية الجديدة الكوكبية.

تم الإعلاء من أقدار الدول المدن الأوروبية من خلال التصديق الرسمي الواعي على اللغات والأدب المحلية وتتميتها، كما اقترح مونتاني وكما يعرف مؤلف أول نحو مطبوع للغة المحلية الحديثة (لم ينشر كتاب ألبرتى حتى هذا القرن). أهدى أنطونيو دى نبريجا Antonio de Nebrija كتابه إلى إيزابيلا Isabella ملكة إسبانيا فى عام ١٤٩٢، وشرح لها فائدة المشروع؛ حيث إن جلالتهأ أخضعت العديد من "المدن والأمم البربرية ذات اللغات الغريبة"، سيسهل نحوه فهم هذه المدن والأمم لـ "لغتنا" والقوانين التى يفرضها القاهر على المقهور؛ مثلما فعل نحو اللاتينية لللاتينيين^(١٢). وهكذا كان الأمر. لم تحرر أوروبا الغربية نفسها ثقافيًا من روما القديمة إلا لكى تحاكيها؛ ونازعت النموذج فقط بأن صارت هى النموذج، بأن فرضت على الآخرين الاغتراب الثقافى الذى عرفته لفترة طويلة.

الهوامش

- 1- The anatomy of melancholy, ed. F. Dell and P. Jordan-Smith (New York: Farrar and Rinchart, 1927), pp. 23-4.
- 2- The standard accounts are: Bruno Migliorini, Storia della lingua italiana, 3rd edn (Florence; Sansoni, 1961); Ferdinand Brunot, Histoire de la langue française, vol. II (Paris; Amand Colin 1906); Richard Foster Jones, The triumph of the English language (Stanford: Stanford University Press, 1953).
- 3- Walter J. Ong, Interfaces of the word: studies in the evolution of consciousness and culture (Ithaca: Cornell University Press, 1977), p.28.
- 4- See also his penetrating analysis of 'Latin language study as a Renaissance puberty rite', in Rhetoric, romance, and technology (Ithaca: Cornell University Press, 1971), pp. 113 -41.
- 5- See Cecil Grayson, A Renaissance controversy: Latin or Italian? (Oxford: Clarendon Press, 1960); Riccardo Fubini, 'La coscienza del Latino negli umanisti', Studi medievali, series 3,2 (1961), 505-50; Hans Wilhelm Klein, Latein und Volgare in Italien (Munich: M. Hueber, 1957).
- 6- La prima grammatica della lingua volgare, ed. Grayson (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1964). Grayson's attribution of authorship is confirmed, and the whole field surveyed by W. Keith Percival, 'Grammatical tradition and the rise of the vernaculars', Current trends in linguistics 13(1975), 231-75.
- 7- These strategies and metaphors are analysed in some detail by Richard Waswo, Language and meaning in the Renaissance (Princeton: Princeton University Press, 1987), ch.4.
- 8- Lorenzo Valla, Ars grammatica, ed. P. Casciano (Milan: A. Mondadori, 1990) line 181: 'De celo quoniam non lapsa est norma loquendi'.
- 9- His views on the subject are analysed by Hanna-Barbara Gerl, Rhetorik als Philosophie: Lorenzo Valla (Munich: W. Fink 1974), pp. 231-50.

- 10- This process, suggested long ago by Hans Baron, *The crisis of the early Italian Renaissance*, 2 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1955), vol. I. pp. 308- 12, is described in detail by Carlo Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento* (Florence: F. le Monnier, 1968) and extended and modified by Sarah Stever Gravelle, 'the Latin-vernacular question and humanist theory of language and culture', *Journal of the history of ideas* 49 (1988), 367-86.
- 11- Useful surveys of these debates are Robert A. Hall, Jr., *The Italian Questione della Lingua: an interpretative essay* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1942), and Maurizio Vitale, *La questione della lingua* (Palermo: Palumbo, 1967), pp.22-63.
- 12- *Prose delle volgar lingua nella quale si ragiona della volgar lingua* (Venice: G. Tacuino, 1525), fol. 18v: 'Che quale hora Latinamente scrive, a morti si debba dire che egli scriva piu che a vivi'.
- 13- *Il convivio* (1.5-10). ed. G. Busnelli and G. Vandelli, 2 vols. (Florence, F. le Monnier, 1968). vol. pp.33-60.
- 14- *De vulgari eloquentia*, trans. A. G. F. Howell, in *Latin works of Dante* (London Temple Classics, 1904).
- 15- As Hans Baron observed: 'The querelle of the Ancients and Moderns as a problem for Renaissance scholarship', *Journal of the history of ideas* 20 (1959), 3-22.
- 16- The plunderings of Speroni were demonstrated by Pierre Villey, *Les sources italiennes de la 'Deffense et illustration de la langue françoise' de Joachim du Bellay* (Paris: H. Champion, 1908).
- 17- *L'art poétique* (1555), ed. A. Boulanger (Paris: Les Belles Lettres, 1930), pp. 221, 114 [my trans.].
- 18- An appeal to truth, in the controversy betweene art & use; about the best and most expedient course in languages (London: G. Latham, 1622), p.36.

- 19- The complete essays, trans. D. M. Frame (Stanford: Stanford University Press, 1958), pp. 667 (III.5), 125 (I.26).
- 20- Ibid., p. 751 (III.9).
- 21- Decolonising the mind: the politics of language in African literature (London/ Nairobi: James Currey/ Heinemann, 1986), p.28.
- 22- Gramática castellana, ed. P. Galindo Romeo and L. Ortiz Muñoz (Madrid: Junta del Centenario, 1946), p. II.

(٤٣)

القداء والمحدثون: فرنسا

تيريس كيف

تميل تواريخ الأدب إلى تناول الصراع بين القداء والمحدثين على أنه نزاع محدود نوعاً بين الأدباء الفرنسيين في القرن الثامن عشر، يجد صدى له في إنجلترا في "معركة الكتب"، ولكن الصراعات والمنافسات الشخصية في تلك الفترة يتم النظر إليها بصورة أفضل على أنها أسلوب لغوي محلي يتم فيه بيان القضايا الثقافية قديمة العهد؛ ومما لا شك فيه أن الخبث المدهش ظاهرياً الذي تولد إنما يدل على حلول لحظة حرجة، لحظة دلالتها أوضح على ضوء موقفنا التاريخي المتميز.

إن تعيين مجموعة من النصوص "القديمة" أو الكتاب "القداء" على أنهم حملة السلطة أو نماذج، إنما هو ظاهرة ثقافية واسعة الانتشار. وعلى الرغم من أنها تتضمن بالضرورة قارئاً أو كاتباً يتم تعريف موقفه في اللحظة الحالية بالمقارنة بهؤلاء القداء^(١)، فإن الخطوة التالية المتمثلة في اشتقاق مسميات لمجموعة من الكتب "الجدد" خطوة مهمة، وتم اتخاذ هذه الخطوة بالفعل في العصور القديمة: في الإسكندرية كان يطلق على المحدثين اسم الجدد *neoterai*، ولقد استخدم الكتاب اللاتينيون، بما فيهم شيشرون، هذه الكلمة اليونانية أو ترجموها إلى اللاتينية بمعنى الجدد *novi* (أو *neoterici*)، على الرغم من أن هذه المصطلحات لم تكن تستخدم لتمييز الفترات المتميزة في التاريخ الثقافي^(٢). وكلمة "حديث" *modernus* - "واحدة

من آخر الموروثات عن اللاتينية المتأخرة في العالم الحديث"، على حد قول كيريتوس Curtius - لم تظهر إلا في القرن السادس.

تمت صياغة الطباقي بطرائق مختلفة في العصور الوسطى: كانت كلمة "القدماء" *veteres* تستعمل لوصف الكتاب الوثنيين في الماضي، وكذلك النصوص المسيحية (الكتاب المقدس، آباء الكنيسة)؛ أما مصطلحا "محدثين" *moderini* و"جدد" *neoterici* فكانا يطلقان على علماء لاهوت مثل توما الأكويني Aquinas أو في سياق آخر على النحاة والمناطق الاسمين. ومع صعود التعليم الإنساني في إيطاليا ثم في شمال أوروبا، بدأت تتشكل أنواع جديدة من الطباقي، والإنسانيون بطبيعتهم كانوا مناصرين للقدماء *antiqui* ويحاولون أن يستوعبوا منطق الاسكولانين ولايتيتمهم البربرية الجديدة *neo-barbaric Latin* في "العصر الوسيط"؛ من الجهة الأخرى، دارت مناظرة بين كوليشيو ساليئاتي Coluccio Salutati والإنسانيين الآخرين تم تسجيلها في شكل محاوراة على يد لوناردو بروني Leonardo Bruni (١٤٠٦-١٤٠١)، وتستشرف هذه المناظرة معركة القرن السابع عشر في أنها اعتبرت مزايا دانتي وبترايك وبوكاسيو مؤسسة أدبية جديدة مساوية للقدماء أو حتى أسمى منهم^(٣).

منذ البداية تم إدراك إشكالية تحديد موقع الكاتب "الجديد" بالمقارنة بالنماذج القديمة. كان بترايك متورطاً على نحو عميق بالفعل في سياسات وأخلاقيات "المحاكاة"^(٤)؛ والمناظرات الشيشرونية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر حولت المشكلة إلى مناظرة تستشرف مرة أخرى المعارك الأدبية في الفترة الكلاسيكية الجديدة^(٥). وقبل الطرفان الكتاب القدماء على أنهم منابع الحكمة ونماذج يضرب بها المثل في الشكل والأسلوب، ولكن تأكيد الشيشرونيين الاستبعادى على شيشرون كنموذج للنثر (و فرجيل كنموذج للشعر) كان تأكيداً محافظاً بطبعه، واستلزم ارتياباً في الحرية الإبداعية أو التجديد؛ بينما أكد المعادون للشيشرونية الحاجة إلى أشكال وأساليب جديدة تلبي احتياجات عصر مختلف ثقافياً. وبذلك كان معادو الشيشرونية

النماذج الأولية للمحدثين proto-moderns على الرغم من أنهم لم يصفوا أنفسهم بأنهم محدثون. تقدم لنا محاورة إيرازموس الشيشروني (١٥٢٨) مستودعاً ثرياً لحججهم. يجب تحويل المعرفة المفصلة بالكتابات القديمة إلى مخزن مواد عن طريق عملية تجزئة وانتقاء فردي، ثم ستقوم خبرة الكاتب الحالي وخياله بإعادة تشكيل هذه المواد في تعبير عن الهوية الشخصية والثقافية لهذا الكاتب. عندما تركز نظرية المحاكاة هذه على الحاضر وعلى الوعي الفردي المتميز، فإنها تستيق العديد من التطورات المهمة في الثقافة الحديثة الأولى، كما ترتبط في نظرية التعليم في عصر النهضة بالاستعمالات العملية للمعرفة الكلاسيكية كمستودع لنماذج الدبلوماسية والإدارة والحكم وإدارة الحرب. وكون مثل هذه المناظرات غير مقصورة بأى حال من الأحوال على السياسة الأكاديمية يتضح من الطريقة التي غيّر بها الدفاع عن الكتابة باللغة المحلية أساس حجته؛ فالصراع في حلقة سالييتاى ما هو إلا مرحلة في الجدال طويل المدى حول استعمالات اللغة الإيطالية؛ في كتاب توافق لغتين Concorde des deux languaiges للشاعر الفرنسي جان ليمير Jean Lemaire de Belges (١٥١١)، تنافس الإنجازات الثقافية في فرنسا الإنجازات الثقافية في إيطاليا التي يمثلها دانتي وبتراش في الأساس. وليس من قبيل المصادفة أن ليمير كان أيضاً جدلياً دافع عن لغة فرنسية لانشقاقية non-schismatic Gallicanism.

يتجلى أيضاً تأكيد قومي قوى في كتابة الشعراء الفرنسيين في منتصف القرن السادس عشر. يقول يواخيم دى بيليه في كتابه دفاع عن اللغة الفرنسية وإيضاح لها (١٥٤٩) إن القدماء كانوا يكتبون بلغتهم المحلية الخاصة، والكتّاب المحدثون الذين يكتبون باللغة اللاتينية يحاولون، دون جدوى، أن يجمعوا شذرات مبنى متهدم. ويسرد الحجج المعادية للشيشرونية في سبيل محاكاة انتقائية وإبتكارية، مطبقاً إياها الآن على اللغة المحلية. وفي الوقت نفسه ينبذ التراث المحلى للشعر الفرنسي واصفاً إياه بأنه غير جدير بالمحاكاة، ويشجع الشعراء على العودة إلى النماذج المدشنة

للعصور القديمة (بالإضافة إلى بترارك)^(٦). كما يتخيل فترة في المستقبل تقوم فيها اللغة الفرنسية بابتكار أشكال خاصة بها في الفصاحة وتصير قادرة على التعبير، بصورة مستقلة، عن كل مجالات المعرفة البشرية^(٧).

يعتبر دي بيليه مثالا على رواد الحركة الإنسانية باللغة المحلية في القرن السادس عشر، فهو يساند القدماء ولكنه يصيغ شعرية بها متسع لفرص كبيرة في خروج المحدثين على القدماء؛ ويتبنى المخطط الدوري للاستعارة الأدبية *translatio studiorum*، وتسيطر على عاداته الذهنية استعارات النمو والأقول الطبيعيين، بالإضافة إلى العمليات الزراعية (الغرس، التطعيم) التي توحى بتكافل *symbiosis* الطبيعة والثقافة.

وعلى الرغم من الفروق الفردية بين معاصري دي بيليه الإيطاليين في وجهة التركيز، فإنهم حققوا توازناً مماثلاً في إحيائهم للشعرية الأرسطية. شرع الفلاسفة الإنسانيون في بادوا Padua في استعادة الفكر الأرسطي ككل من الاسكولايين؛ وتبين أن تأويل فن الشعر [لأرسطو] ونشره أنجح عنصر في برنامجهم. ومع نهاية القرن السادس عشر، صار فن الشعر لأرسطو مصدراً جديداً للمرجعية القديمة ومورداً لقراءة الأنواع والأشكال الأدبية التي لم تكن معروفة في العصور القديمة، كما يتضح، بداية من خمسينيات القرن السادس عشر فصاعداً، في المجادلات حول طبيعة الرومانس ومكانتها^(٨).

لمونتاني موقف نقدي في تاريخ الاتجاهات إزاء العصور القديمة؛ فهو من الإنسانيين المتأخرين، وعلى دراية تامة بمجموعة الكتابات اللاتينية وبالكتاب الإغريق الكبار مثل بلوتارك Plutarch، ولكنه على دراية أيضاً بالكتاب الإيطاليين والفرنسيين؛ ففي مقالته "عن الكتب" كما في مواضع أخرى من كتابه مقالات Essais، يبدو أن قراءاته المفضلة انتقائية وشخصية. بالمثل، فصله عن التعليم يضيف الطابع النسبي

على مجموعة الكتابات المعتمدة canon بأن يجعل قيمة التعليم لا تتمثل في المواد المطلوبة، بل في تشكيل الحكم الفردي. وفي كتاباته، يوصل مبدأ المحاكاة الحرة إلى نقطة اللارجوع: فهو يقتبس ويستشهد ويستعير إلى ما لانهاية من كل مصدر يمكن تصوره، ولكن ذلك يتم دوماً بهدف توسيع وعي الكاتب، الذي يستخدم ضمير المتكلم والذي يزعم أنه يطور "صورته الشخصية" المتحركة. وهكذا صار العنوان - الذي يعنى هنا شيئاً يشبه "الاستطلاعات" - فيما بعد اسم لنوع أدبي، الأمر الذي لا يخلو من دلالة كبيرة؛ فعند مونتاني يعتبر شكل المقالة ممارسة حديثة أولى للكتابة التي تسمح للكاتب أن يتجنب كونه مؤلفاً، وأن يظل متحركاً ومتغيراً بعيداً عن هرمية الأنواع.

وفي الوقت نفسه، من المهم أن نقرأ المقالات بالنسبة للأمتلة السابقة واللاحقة لمنوعات عصر النهضة: الأقوال المأثورة Adages لإرازموس، ونظيراتها الإنجليزية مثل: مقالات Essays بيكون Bacon وتحليل السوداء Anatomy of melancholy لروبرت بيرتون Robert Burton ووباء الرأي الزائف Pseudodoxia epidemica لتوماس براون Thomas Browne. في الغالب يبدو أنه من الصعب على القارئ الحديث أن يستوعب هذه الأعمال؛ لأنها تستمد معانيها من سقط متاع ثقافة أدبية بائدة الآن إلى حد كبير، ومع ذلك فإنها لعبت دوراً نقدياً في التوسط بين عالم تهيمن عليه فكرة السلطة المكتوبة وعالم آخر بدأت فيه التغيرات الاقتصادية والسياسية والتكنولوجية تحدث مفعولها. كان إرازموس ومونتاني والإنسانيون الإنجليز يكتبون لعصر كان يتم النظر فيه للكتب، لا بصفاتها أشياء متميزة تكون مكتبة مثالية (مثل المكتبة في برج مونتاني الشهير)، بل كسلع متوفرة يتم نشرها بسرعة ويتم استخدامها في مجالات مختلفة، بصورة لا يمكن التنبؤ بها في العادة.

تتمثل الحالة المثالية لسعة اطلاع مونتاني الحديثة الأولى في تدوينه التجريبي للحجج البيرونية Pyrrhonist في "دفاع عن ريمون سيبيون" Apologie de Raimond

Sebond. ولم يكن باستطاعته أن يتبأ بأنه عند حشره لهذه الحجج فى كتاب باللغة المحلية حقق أكثر المبيعات، بأنه سىحول مجموعة متبأنة من المفارقات اليونانية إلى سلاح من أمضى الأسلحة الفكرية فى بداية العصر الحديث. صار سكستوس إمبيريكوس Sextus Empiricus، وهو مؤلف قديم مغمور، فى خلال أجيال قليلة مصدر الحجج التى يمكن أن تستخدم ضد كل السلطات. لو ظل مونتائى جاهلا بالبيرونية Pyrrhonism، فإنه ما زال من أصحاب دعوى النسبية الثقافية؛ ولكن من الواضح أن هذا الجانب فى معرفته هو الذى أضفى التميز على تأملاته بالنسبة لقراء القرن السابع عشر.

نتحدث هنا عن لحظة تاريخية محددة عن نقطة الشقاق التى تعين تصورنا الاسترجاعى لـ"بداية العصر الحديث". كان مونتائى متحفظاً من عدة نواح؛ وشكه دعم اعتقاده بأن الفهم البشرى للعالم الطبيعى محدود جداً؛ وكانت تجربتيه empiricism شخصية وعملية، ولا تؤدى إلى أى تصور للتقدم العلمى. فى الواقع، ينتمى مونتائى لمجال معرفى episteme لا يوجد فيه فاصل بين "الفنون" و"العلوم"؛ حيث إن كليهما نصى ويعتمد بشدة على فكرة السلطة النصية.

ولكن لم يمر وقت طويل حتى انفصلت الخطوط التى كانت متشابكة فى المقالات انفصالاً تقدمياً. استخدم ديكارت البيرونية سلاحاً تكتيكياً لخلق صفحة بيضاء ستشكل عليها فلسفة جديدة وعلم جديد: كان القدماء مجردين فى ضربة واحدة من سلطتهم؛ ومستودع الحكمة الذى يفترض أنهم أورثوه لمن بعدهم يتم قراءته الآن على أنه ركام من الأخطاء والآراء التى ينقض بعضها بعضاً^(٩). لايهتم ديكارت بالمفهوم الإنسانى للفصاحة، الأمر الذى أدى إلى خلق حد فاصل شديد بين الفلسفة (التي تشمل على العلم من وجهة نظر ديكارت) وبين ما نسميه الآن الأدب. اختلف باسكال Pascal مع ديكارت فى كل شىء تقريباً، إلا أنه هو أيضاً مَيَزَ تميزاً نقدياً بين نوعين من المعرفة. فى كتابه مقدمة مبحث الفراغ Préface sur le traité du vide

(١٦٥١؟)، يقول بأن السلطة النصية سلطة مطلقة في المجالات التي يتم فيها تأسيس الحقيقة لمرة واحدة وللأبد، وبالتالي لا يمكن تطويرها: التاريخ والجغرافيا والأدب، وفوق كل ذلك اللاهوت؛ أما في الرياضيات والعلم التجريبي؛ فالسلطة لا قيمة لها، فهنا الفكر البشري قادر على التقدم الخطي اللانهائي^(١٠). وبذلك كان باسكال قديماً في بعض المجالات، وحديثاً في بعضها الآخر. وعندما نتقدم إلى الفترة التي تصير فيها هذه المسميات هتافات غفيرة، مما يوحي بالقنبلة الفجة، من المهم إدراك أن مثل هذه التمييزات الدقيقة ممكنة.

في الوقت الذي كتب باسكال مقدمته، كان الشعراء والمسرحيون الفرنسيون قد بدأوا في تأسيس مواقفهم في إطالة الشقاق بين القداء والمحدثين. في تصدير مسرحيته الثانية كليتاندر (Clitandre) (١٦٣٢)، يعبر كورني Comille عن ولائه للقداء على الرغم من أنه يقول بما أن الفنون والعلوم خاضعة للتطور الدائم، لابد أن يكون للكتاب المحدثين الحرية في تجاوز قواعد الأقدمين^(١١). وعندما صار المسرح شكلاً شعبياً باطراد من أشكال التسلية على جميع مستويات المجتمع، بدأ الكتاب والنقاد في استلهاهم فن الشعر لأرسطو في وضع معايير التأليف المسرحي. وكان إنجاز كورني المسرحي سيكون مستحيلاً لولا هذا النشاط النقدي؛ ولكن كتاباته عن المسرح في الخمس وعشرين سنة التالية توضح أنه احتفظ لنفسه بالحق في الخروج على أكثر المبادئ الأرسطية قدامية. وكون ذلك أكبر من مجرد قضية أدبية يتضح من أن الأكاديمية الفرنسية، التي تأسست في منتصف ثلاثينيات القرن السابع عشر بدأت في إصدار التشريعات لا في أمور الصحة اللغوية فحسب، بل وكذلك في "القواعد" المفترضة التي تحكم المسرح، متخذة أرسطو المرجعية النهائية في ذلك. إن النجاح المدهي لمسرحية كورني لوسيد Le Cid في عام ١٦٣٧ أثار أول معركة في سلسلة متواصلة بدرجة أو بأخرى من المعارك الأدبية، ومن الغريب هنا أن ريشليو Richelieu وزير الملك هو الذي دعا الأكاديمية الفرنسية لإصدار حكم على مسرحية كورني. وهكذا نجد أن السلطة الملكية ذات النزعة

السلطوية المطردة استحضرت سلطة القدماء من أجل ضبط شكل مزعج على وجه الإمكان من أشكال التسلية الاجتماعية (على الرغم من أن الأكاديمية الفرنسية لم تكن دوماً في جانب القدماء، كما سنرى).

في هذه السنوات أيضاً بدأت حياة المنتديات - التي تهيمن عليها نساء ذكيات واسعات الحيلة من أمثال المركزية دى رامبويه *marquise de Rambouillet* - في تقديم إسهامات كبرى في الثقافة الفرنسية. ومال الذوق السائد في المنتديات الأدبية إلى النوع "الحديث" للرومانس البطولية *heroic romance*، التي كانت من أوجه عديدة المعادل السردى للمأسى البطولية *heroic tragedies* والملهة المفجعة *Tragicomedy* عند كورنى (انظر على سبيل المثال الرومانسات الطويلة في منتصف القرن لمادلين دى سكيديرى *Madeleine de Scudéry*)، ودارت الحوارات في المنتديات حول موضوعات مثل أخلاقيات الحب، ولكنها تناولت أيضاً موضوعات مثل التعليم والتحرير (النسبي) للمرأة، وأخيراً التقدم العلمى الذى تم إحرازه فى ذلك العصر. ويتميز أدب تلك الفترة بنبذة تفاؤل، الأمر الذى يفترض إيماناً بالقدرات البشرية فى كل من المجالين الأخلاقى والفكرى.

ساعدت المنتديات الأدبية على ضمان إحياء مثل هذه الأفكار "الحديثة" فى النصف الثانى من القرن السابع عشر، ولكن الآن فى مواجهة معارضة أشد^(١٢) مرت الموضوعات الأدبية، التى حددها مجتمع البلاط بتحول كبير فى خمسينيات القرن السابع عشر نتيجة لهزيمة الأرستقراطية القديمة فى تمرد فروند^(١٣)، وما نجم عنه من استخدام الملك لويس الرابع عشر للحكم المطلق فيما بعد (١٦٦١). إن حالة

(*) قلاقل هزت فرنسا عندما كان الملك لويس الرابع عشر لم يبلغ سن الرشد، شككت فى عمل رشيبيو والملكية المطلقة وكانت أسبابها العميقة ذات طابع اقتصادى واجتماعى وسياسى، وحاولت أن تقلص السلطة الملكية، ولكنها باءت بالفشل، ونجم عنها تضخم السلطة الملكية وازدياد الاستبداد. (المترجم)

المجتمع الأرستقراطي المجرّد من السلطة الفعلية والواقع فعلا في أسر البلاط تغذت على مصدر آخر: الأفكار الجنسانية Jansenist عن العجز البشرى الجذرى، التى نشرتها الدوائر العلمانية المتعاطفة مع الجنسانية Jansenism، خاصة على يد باسكال - نقول إن هذه الأفكار بدأت فى الرواج على نطاق واسع بصفتها بؤرة الكتابة التخيلية. فكل من لاروشفوكو La Rochefoucauld وموليير Molière ولافونتين La Fontaine وراسين اتكأ، كل بطريقته، على التشاؤم النفسى والأخلاقي، الذى ثبت أنه ملائم لمجتمع تقبض عليه هرمية صارمة، ويخضع لمبدأ أن السلطة هى كل شيء. وهذه لحظة من اللحظات الكبرى فى تاريخ الأدب الفرنسى، ولكنها لحظة تراجع أيضاً، عندما يصير تبجيل القدماء شعاراً مبتذلاً أكل عليه الدهر وشرب، وربما كان رمزاً للأمان.

نادى لافونتين وراسين ولا برويير La Bruyère وخاصة بوالو برؤية معيارية للإنشاء الأدبى يكون فيها القدماء مضرب المثل: وكما يقول لافرويير: "لقد قيل كل شيء وجئنا متأخرين جداً بعد فوات الأوان"^(١٣). ولكن أبسط مقارنة مع مواقف الإنسانين فى عصر النهضة إزاء القدماء تدل على مدى التغيرات التى تمت؛ فاستعمال اللغة المحلية أصبح الآن مسلماً به: فبدلاً من الفصاحة المتخلقة للخطابة الشيشرونية أو الأسلوب الانتقائى الإحالى allusive لمن يعادون الشيشرونية، صار المثل الأعلى لغة مهيبة ومقتصدة قادرة على اكتساب العديد من الظلال، ولكنها لا تكون مدعية مطلقاً، أى لغة "الناس المحتشمين فى البلاط". إن شروح بوالو (١٦٩٤) لمبحث عن السامى On the sublime الذى ينسب للونجينوس Longinus (و كان بوالو قد ترجمه إلى الفرنسية فى عام ١٦٧٤) توضح تمييز لونجينوس بين الكلام الطنان grandiloquence والسامى الحقيقى، وهو تمييز يمكن أن يكون حاضراً فى أبسط أشكال الكلام كقدرة لا يمكن تفسيرها فعلاً على الإدهاش وتحرك القلوب - ما لا أدريه je ne sais quoi - الذى يعد علامة على البراعة اللغوية الحقيقية^(١٤). يقدم

لنا هومر Homer والكتاب المقدس أمثلة من هذا النوع، وسعى القداء في أواخر القرن السابع عشر إلى محاكاة بساطتهما المقدسة، وفي الوقت نفسه تكييفهما على ذوق مجتمع البلاط وعاداته في القرن السابع عشر؛ فكتاب فن الشعر Art poétique لبوالو وخرافات لافونتين وطبائع Caractères لابرويير ومآسى راسين كلها "محاكيات" للنماذج القديمة بمعنى كان من الممكن أن يتعرف عليه إيرازموس ودى بيليه، ولكنهما لم يكن بإمكانهما أن يتنبأ به ولذلك فإن المحدثين الأوائل، للمفارقة، هم رواد القداء الكلاسيين الجدد.

في أوج حكم الملك لويس الرابع عشر، كان القداء يزدادون علواً، مما خلق مجموعة كتابات مؤسسية جديدة صارت منذ ذلك الوقت الملمح المعرف للهوية الثقافية والقومية الفرنسية. ولكن ازدهار المنتديات الأدبية والمجموعات المنافسة حيذ إحياء تيار مضاد قوى. ظل كورنى نشيطاً حتى عام ١٦٧٤، ويستشهد المحدثون بإنجازاته المسرحي الآن باعتباره علامة قياسية؛ وفي كتاب منشور عام ١٩٧٠ لأزر ديماريه دى سان سورلان Desmarets de Saint-Sorlin بين أفضلية الشعراء والروائيين المحدثين، وقال بأنه يجب تفضيل ذوق النساء على ذوق الباحثين والمتحذلقين؛ وفي هذه الفترة كانت الأفكار الديكارتية والتصورات العلمية الجديدة قد بدأت تحظى بنقاش واسع في المجتمع المهذب، واستمرت المرأة في لعب دور بارز وطالبت بحقها في تلقى تعليمها في جميع مجالات المعرفة، بما فيها العلم الجديد، كما طالبت بتحررها من القمع الأبوى والجنسى للزواج. تتجلى هذه القضايا والصراعات التي نجمت عنها في العديد من ملاهى موليير بطريقة ثرية جداً، ويقدم لنا الهجاء Satire العاشر لبوالو صورة أكثر فجاجة لما يسمى "المساخر الثمينة" (^{١٥}) précieuses ridicules.

يميز تدخل ديماريه دى سان سورلان وهجوم بوالو المضاد في كتابه فن الشعر بداية "معركة بين القداء والمحدثين" صريحة. في سبعينيات القرن السابع عشر، كان

المحدثون يحظون بالفعل بتمثيل جيد في الأكاديمية الفرنسية، واندلع الصراع الشامل في عام ١٦٨٧ عندما قرأ شارل بيرو Charles Perrault قصيدته المولية للمحدثين المسماة قرن لويس العظيم Le siècle de Louis le Grand في الأكاديمية. وفي عام ١٦٨٨، نشر أولى محاوراته المسماة مقارنة بين القدماء والمحدثين Parallèle des anciens et des modernes (ظهرت المحاورات الأخرى بداية من هذا العام حتى عام ١٦٩٧)؛ وفي عام ١٦٩٤ كتب كتابه دفاع عن النساء femmes Apologie des femmes؛ ليواجه به هجاء بوالو. استمر بوالو في مناصرة القدماء، وتم ذلك في الأساس من خلال كتابه تأملات حول لونجينوس Réflexions sur Longin إلى أن تم تحقيق صلح صعب حوالى عام ١٦٩٤.

في فرنسا، اندلعت المعركة مرة أخرى، واستمرت في القرن التالي، ولعبت مدام داسييه Madame Dacier دور المدافع عن القدماء، ولعب هودار دي لاموت Houdar de La Motte دور خصمها^(١٦)؛ وفي إنجلترا حيث قضى سانت إفريموند Saint-Evremond سنوات عديدة في المنفى يكتب مقالات أدبية دفاعاً عن كورنى والمحدثين الآخرين، تم تطويل المعركة الفرنسية في تسعينيات القرن السابع عشر على يد كتاب مثل: سير وليم تمبل Sir William Temple ووليم ووتون William Wotton وريتشارد بنتلي Richard Bentley، وانضم سوفت Swift إلى جانب القدماء في كتابه معركة الكتب^(١٧) The battle of the books وأحدث ذلك صدى بعيداً وصل إلى اليونان^(١٨).

يقدم كتاب فونتينيل Fontenelle استطراد حول القدماء والمحدثين Digression sur les anciens et les modernes (١٦٨٨) لمحة موجزة ولاذعة عن نوع الحجة التي كانت تحت تصرف المحدثين وعن الأسلوب الذى طوروه. ومثل باسكال فى المقدمة التى ذكرناها أعلاه^(١٩)، يأخذ فونتينيل تصوراً مبتذلاً للتاريخ ويقبله رأساً على عقب. فلم تكن الطبيعة أقوى فى العصور القديمة، ولا كان المحدثون بشراً فائقين؛ فإمكانات الطبيعة البشرية تظل كما هى؛ لذلك مع مرور الوقت يتوقع أن تزداد المعرفة البشرية

بالتدريج إلا في أثناء فترات الحروب والزعزعة السياسية، مثلما كان في العصور الوسطى. ويقول فونتينيل أيضًا إنه يمكن أن يبدو أن توسع المعرفة سيحده عجز الذهن عن مسايرة الكميات الهائلة من المادة، ولكن الزيادة في الحجم اقترنت بفهم موازٍ للمنهج، الأمر الذى يساعد على ضبط وتنظيم كمية المواد الجديدة.

عندما نقارن مثل هذه الحجج بحجج دى بيليه على سبيل المثال، يتضح أن هناك تحولاً كبيراً في المنظور. زعم دى بيليه أيضًا أن الطبيعة خصبة بصورة متساوية في كل الفترات على وجه الإمكان، ولكنها ظلت في إطار نموذج الدورة الطبيعية للإنتاجية والأقول: يمكننا أن نسعى لأن نبز القدماء، ولكن هذا لن يكون طويلاً في تقدم خطى لانتهائى، بل سيكون أثرًا ثقافيًا آخر ستضعه الأجيال اللاحقة بجانب إنجاز روما واليونان. أما فونتينيل فيعتمد على التأكيد الديكارتي على المنهج من أجل أن يفترض إنجازاً متواصلًا وتراكميًا على نحو تقدمي في كل المجالات. ولكن النسبية الثقافية لفونتينيل لها حدودها، فهو يعتقد أنه من غير المحتمل أن شعوب المناطق "الحارة جدًا" والمناطق "الجليدية" ستكون قادرة على المشاركة في هذا التقدم المنتصر. ولكن أسلوبه الجازم الفكه الذكى به نقد لاذع يصنع عملاً قصيرًا ذا تفكير مشوش ومتقيد بالأعراف^(٢٠). في الاستطراد يمكننا بالفعل أن ندرك طريقة التفكير والكتابة التى ستصير في القرن الثامن عشر النموذج للمثل العليا في عصر التنوير وتراث الإنسانية الليبرالية الناتج عن ذلك ككل.

بهذا المعنى يبدو أن المحدثين كسبوا المعركة، ولكن في القرن الثامن عشر ستواصل العصور القديمة دورها في تقديم نماذج المأساة والملحمة؛ بيد أن الأجيال اللاحقة ستحدد لهذه المواصلات الكلاسية الجديدة مكانة ضئيلة نسبيًا في مجموعة الكتابات المؤسسية الأوروبية. ولكننا رأينا أن مناصرى القدماء، على الأقل في فرنسا، أزرروا مجموعة كتابات مؤسسية برهنت في حد ذاتها على القدرة الفائقة للكتاب المحدثين، ومن الصعب أن نتخيل أن المحدثين كان بإمكانهم أن يفوزوا على الأقل

فى ميدان الأدب، دون هذه البرهنة؛ علاوة على أن المكانة العليا للتعليم "الكلاسي" ستضمن إحياء جزءاً مهماً من رؤية القدماء، بالإضافة إلى مجموعة كتابات مؤسسية تكون بمثابة المؤشر على الهوية الاجتماعية والثقافية.

وهكذا تناول هذا الجدل قضايا كبرى: فكرة التقدم، طبيعة التعليم وأغراضه، الوضع الثقافي للمرأة، طريقة انخراط تشكل مجموعة الكتابات المؤسسية فى القضايا الاجتماعية والسياسية وفى تكوين هوية قومية. ولكن المصطلحات المتحولة للجدل والحدود، التى ترسم دوماً لهذا الجدل تدل أيضاً على أنه لا يوجد تكافؤ بسيط وفج بين برنامج القراءة المكرسة والسلطة السياسية. واتضح أن مجموعات الكتابات المؤسسية مفتحة دوماً على إعادة التأويل، على التجدد من داخل الحدود المفروضة مسبقاً والخروج على هذه الحدود فى آن. حتى لابرويير القديم المتمزمت كان قادراً على النظر إلى بلاط الملك لويس الرابع عشر، لا باعتباره مركز الكون، بل باعتباره مكاناً غريباً على الخريطة يبعد آلاف الأميال عن المكان الذى يسكن فيه آل هيرون Hurons^(٢١). وبالمثل سيتضح لأى شخص يقرأ هذا الجدل أن "الحديث" ليس المصطلح الإيجابى فى التقابل القدماء/ المحدثين، بل موقع المشاركة الذى يتغير مع تغير الناظر.

* لوصف معركة القدماء والمحدثين فى إنجلترا وإيطاليا فى المجلد الحالى، انظر على الترتيب فصل يشوع سكوديل Joshua Scodel بعنوان النقد الأدبى الإنجليزى فى القرن السابع عشر: القيم الكلاسيكية والنصوص الإنجليزية والسياقات، وفصل مارجا كوتينو جونز Marga Cottino-Jones بعنوان الأطروحات النقدية الأدبية فى إيطاليا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

الهوامش

- ١- تستخدم كلمة القدماء هنا بمعنىين: أولاً الدلالة على كتاب العصور اليونانية والرومانية القديمة، وثانياً على الكتاب الذين يصرون على أفضلية القدماء، أى أنهم يعارضون المحدثين.
- 2- See Ernst Robert Curtius, *European literature and the Latin Middle Ages*, trans. W. R. Trask (London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1979), p 251. Curtius summarizes the history of the ancients-moderns opposition (pp. 251-5); ch. 14 (pp. 247-72) as a whole ('Classicism') should be consulted for the history of the terms 'classic', 'classicism', etc.
- 3- See Hans Baron, *The crisis of the early Italian Renaissance*, 2 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1966), pp 225-69, 332-53
- 4- See Thomas M. Greene, *The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry* (New Haven and London: Yale University Press, 1982) pp. 81-146
- 5- See Greene, *The light in Troy*, pp. 171-96. See also Ann Moss, 'Literary imitation in the sixteen century: writers and readers, Latin and French' in the present volume.
- 6- Joachim du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoise*, ed. H. Chamard (Paris: Didier, 1948) pp, 107-26
- 7- *Ibid.*, pp. 58-83. The first book of the *Deffence* is concerned throughout with the positioning of French language and culture in relation to classical antiquity
- 8- See Daniel Javitch, 'The assimilation of Aristotle's *Poetics* in sixteenth-century Italy' in the present volume
- 9- In addition to Descartes's classic move towards the cogito in the *Discours de la methode*, Part 4, see *Les passions de l'âme*, ed. G. Rodis-Lewis (Paris: Virm, 1966), Part I, article 1, pp. 65-6.

- 10- Blaise Pascal, Œuvres complètes, ed. L. Lafuma (Paris: Seuil, 1963), pp.230 -2
- 11- Pierre Coneille, Writings on the theatre, ed. H. T. Barnwell (Oxford: Blackwell, 1965), pp. 174-5.
- 12- See A. H. T. Levi 'La Princesse de Clèves and the Querelle des anciens et des modernes', Journal of European studies 10 (1980), 62-70.
- 13- La Bruyère, Les caractères, ed. R. Garapon (Paris: Garnier, 1962), p. 67.
- 14- See John Logan, 'Longinus and the Sublime' in the present volume; also Jules Brody, Boileau and Longinus (Geneva: Droz, 1958).
- 15- Boileau, Œuvres complètes, ed. A. Adam and F. Escal (Paris: Gallimard, 1966), pp. 73-4.
- 16- For the eighteenth-century continuation of the quarrel, see Jonathan Lamb, 'The sublime', (ch.17) in the Cambridge history of literary criticism, vol. IV, The eighteenth century, ed. H. B. Nisbet and C. Rawson (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 394-416.
- 17- For a detailed account of the quarrel in England, see Joseph M. Levine, The battle of the books: history and literature in the Augustan Age (Ithaca and London: Cornell University Press, 1991). See also Joshua Scodel, 'Seventeenth-century English literary criticism: classical values, English texts and contexts' in the present volume.
- 18) See Paschalis M. Kitromilides, The Enlightenment as social criticism (Princeton: Princeton University Press, 1992), pp. 133-42. Kitromilides shows that the Western European conception of Greek antiquity was an important factor in the evolution of the Greek sense of identity in modern times.
- 19) Pascal brilliantly reverses the view that the ancients are old and therefore wise and experienced (Préface, p. 232, col. 1).
- 20) Fontenelle, Entretiens sur la pluralité des monde; Digressions sur les anciens et les modernes, ed. R. Shackleton (Oxford: Clarendon Press, 1955), pp. 161-73.
- 21) Caractères, pp. 244 -5('De la cour', 74).

(٤٤)

المرأة مؤلفة في بدايات العصر الحديث بأوروبا

إليزابيث جيلد

كانت معركة المرأة ظاهرة نصية تشمل أوروبا كلها، إلا أنها فرنسية في الأساس. وعلى الرغم من أن هجوماتها المتكررة على المرأة ودفاعاتها عنها تمثل جدلا بلاغيًا بين الرجال عن النساء، فإنها كانت من المواقع المهمة لجدل النوع في أوروبا قبل حلول العصر الحديث وفي بداياته. استمرت هذه المعركة على فترات متقطعة في أوروبا لمدة أربعة قرون من الزمان، ولكنها لم تكن مسئولة عن التغيرات في الأوضاع والظروف الثقافية والمادة الضرورية لجعل النساء مؤلفات ولنشر أعمالهن؛ إذ إنها كانت عرضًا لعوامل الجمود والتغير خارج حدودها، أو بالأحرى كانت تعمل بصورة موازية لتطورات حدثت من أجل المرأة أو أحدثتها المرأة في أماكن أخرى. فعلى سبيل المثال، في إنجلترا لم تبدأ المرأة في مواجهة الهجومات المعادية للمرأة إلا في فترة متأخرة نسبيًا (جينز أنجر Jane Anger حمايتها للنساء Her protection for women، ١٥٨٩)^(١)، وبالتالي فإن التحديات التي صادفتها المرأة لم تخرج عن السلطة الداخلية للمعركة وقواعدها وبلاغتها.

وأول مساهمة نسوية في هذه المعركة - وهي كتاب مدينة السيدات Livre de la cité des dames (١٤٠٥) لكرستين دي بيزان Christine de Pisan ابتداءً طريقه في النقد الأدبي النسوي في شكل تشخيص أمراض تمثيلات المرأة ونقدها في التقليد

النص الغربي، وأبرز مثال لذلك هو رومانس الوردة *Roman de la rose*. وتحدى هذا النقد التشخيصي التظاهرات النصية للسلطة الذكورية على النساء، كاشفاً أنها تتبع من الأيديولوجية، لا من الطبيعة والعقل كما يزعم الرجال. وبذلك كان واحداً من الظروف المؤسسة لكتابة النساء بعيداً عن الكتابة المتفجرة في التراث الذكوري. ولكن وظيفة هذا النقد خدمت تحديات أكبر للعداء للمرأة من مجرد النقد النصي. وتم إيضاح حاجة الكاتبات إلى إيجاد طرائق لتأسيس موقعهن بالنسبة لتراث أدبي ذكوري استيعادي، الأمر الذي يشكك في سلطة هذا التراث ومعاييره، كشرط ضروري لإمكانية كتابتهن؛ لأنه حتى يتم الاعتراف بالمرء مؤلفاً، لا بد له من سلطة ثقافية، وهذه السلطة كانت مفقودة لدى كل النساء سوى الاستثنائيات منهن. كانت كاتبات تلك الفترة غير المشاركات في المناظرة واعيات أيضاً بعنصر دال لسياسة النوع في المنازعات حول طبيعة الأدب ومداها التي انخرط فيها نقاد الأدب، خاصة في اللحظات التي تم فيها تحدى سلطة التراث على يد أنصار الإصلاح والتعريفات الأقل قصراً لميدان الأدب. ولكن في الواقع العملي لم يتطور الخطاب النقدي للمرأة، لا في سياق المعركة، ولا في إطار المجال التقليدي للنقد الأدبي. ويرجع ذلك إلى أن كلا الخطابين ظلا مضميرين في النماذج البلاغية والتصورية، التي كان من اللازم إزاحتها قبل أن يتم الاعتراف بحق المرأة في الكتابة.

مع نهاية القرن السابع عشر في فرنسا، كان النقد الأدبي يلعب دوراً حاسماً في حصر مؤسسة "الأدب الفرنسي"، وهي مجال طارئ ومحل نزاع عميق؛ فقد كان النقاد من قبل يهتمون في الأساس بالنصوص الكلاسيكية، وكانت ممارستهم السلطوية المحافظة تضرب بجذورها في الثقافة الإنسانية المكتسبة، التي تتميز بالصفات نفسها وبذكوريتها الاستيعادية تماماً. واعتمدت السلطة النقدية على النوع، بمعنى أن النوع سهل تلقى تعليم رسمي، ومن هنا تطورت معرفة اليونانية واللاتينية والبلاغة والممارسات النقدية والتأويلية المرمزة بصورة عالية على يد الباحثين الإنسانيين

وأتباعهم. وكانت معظم الكاتبات في أوروبا قبل العصر الحديث وبداية العصر الحديث يفتقدن الحق والسلطة والتكوين الضروريين للانخراط في هذا الخطاب، وتغاضى السلفيون عن بوادر الثقافة عند المرأة أو هاجموها على أنها ادعاء للمعرفة^(٢). حتى عندما تغيرت الظروف الاجتماعية والثقافية إلى حد جعل المرأة الأرستقراطية (وفئة قليلة من البورجوازيات) يستطعن أن يشجن رغبتهم في المعرفة والثقافة، تقيدت كتابتهن بتحريمات وإعاقات قوية: المساواة الأيديولوجية بين الصمت والعفة، التي تسامحت مع البهتان الجنسي بصفته طريقة ذكورية لنقد كتابة المرأة؛ الإنكار الذكوري لعقل المرأة أو تسفيه هذا العقل؛ الأمر بأنه لا يجب على المرأة إظهار معرفتها أو المطالبة بأية سلطة بناء على هذه المعرفة. وهذا المناخ الثقافي استبعد المرأة من الخطاب النقدي بما فيه من استعراض سلطوي للمعرفة؛ وهناك حالات استثنائية نادرة وتشمل الإيطالية إيزوتا نوجارولا Isotta Nogarola في القرن الخامس عشر، وفي فرنسا ماري دي جورنييه Marie de Gournay أو فيما بعد آن داسييه Anne Dacier، وهي باحثة في اللغة اليونانية ومترجمة عنها ولها ترجمات مثل أشعار أناكريون وسافو Les poésies d'Anacréon et de Sapho (١٦٨١)، الذي يشتمل على نقد نصي وشروح. ولكن نقد داسييه الأدبي لم يكن نقدًا نسويًا؛ وتعرضت نوجارولا لهجمات على عفتها الجنسية، كما أن جولات جورنييه في النقد الأدبي لم تجلب لها إلا الازدراء والألم.

في الثقافة الأوروبية في بداية العصر الحديث، كان الإنتاج النصي مقصورًا على الذكور إلى حد كبير، وكان على أية كتابة أنثوية أن تجتاز البلاغة السلطوية المتوارثة وعلم الجمال وقوانين التمثيل، وبالتالي من الممكن أن يتم تأويلها على أنها نوع من التدوين النقدي لعناصر التراث. في إيطاليا كاتبات مثل: توليا داراجونا Tullia d'Aragona وفيرونيكافرانكا Veronica Franca وفيرونيكاجامبارا Veronica Gamba وجاسبارا ستامبا Gaspara Stampa، وفي إنجلترا كاتبات مثل إيزابيلا وتتي

Isabella Whitney ومارى روث Mary Wroth وأفرا بن Aphra Behn، وفى فرنسا كاتبات مثل: لويز لابييه Louise Labé وبرنييت دى جيبه Pernette du Guillet والأختان روش Dames des Roches - كل هؤلاء شككن ضمنياً فى المعايير الجمالية والتصورية السائدة من خلال إعادة توجيههن لأعراف الشعر الغنائى الغزلى، مستبدلات موقع الذات الكاتبة بموقع الموضوع الصامت^(٣). ولكن هذه طريقة غير مباشرة ولا تمثل الجانب الأولى فى الكتابة. والأقلية من النساء اللاتى اشتملت كتابتهن على نقد أدبى (و تزعمهن هنا الكاتبات الفرنسيات) ملن إلى تطوير مواضع وخطابات مختلفة للنقد الأدبى، مثل: مقدمات إيليزين دى كرين Hélienne de Crenne ولويس لابييه لأعمالهن، وخطابات أولاهما التى نادى فيها بالاستقلال الإبداعي كتحرر شرعى للمرأة من السلطة الذكورية؛ وكتبت مادلين سكيديرى نقداً أدبياً (مثل مناقشة الشعر الفرنسى فى القرن السادس عشر) فى كتابها محادثات جديدة Conversations nouvelles (١٦٨٤)، الذى يعكس شكله حالة المحادثة وسلطتها فى ثقافة المندديات. وكانت إعادة النساء صياغة الرواية نتاجاً للثقافة نفسها؛ وتضمن نثرهن التجديدي نقداً لطرائق التمثيل التقليدية، وفى حالة عمل الكونتيسة دى لافاييت Comtesse de Lafayette شكك هذا النثر فى محاكاة الواقع الأدبى، وبالتالي فى وظيفة المحاكاة فى القصص النثرى. فتمثيلها للبطلات يتحدى المعايير الجمالية والنفسية والأخلاقية الذكورية؛ ويتم استحضار وزخرفة توقعات القارئ لأن وظائف وحدود ما كان يعتبر "طبيعياً" و"معقولاً" أو حتى قابلاً للتمثيل قد تم التشهير بها فى أعمال مثل: أميرة كليف La Princesse de Clèves وكونتيسة تند La Comtesse de Tende وأميرة مونتبنسييه La Princesse de Montpensier. تعتمد مثل هذه التوجهات النقدية الجديدة على إقرارين من الإقرارات الأساسية فى المعركة: أولاً، ما هو محل نزاع ليس الجنس، بل النوع، وأن تمثيلات المرأة، مثل تركيبها الثقافى (النوع)، قابلة للتغير؛ ثانياً، لا بد من إعادة النظر فى علاقة المرأة بالعقل

البشرى، والاعتراف بأن عقل المرأة لا يقل عن عقل الرجل، ولذلك لابد من الاعتراف بسلطة تمثيلتهن الأدبية التجديدية المتحدية وبجماليات كتابتهن.

تكشف كتابات هؤلاء النساء عن وعيهن بأن المنازعات الأدبية واللغوية اشتملت على مناظرات حول النوع، وأن تقلبات كتابة المرأة تعكس تلك التقلبات في المناظرات الأكبر حول طبيعة العقل البشرى. لا الحجج النسوية البارزة في تراث معركة المرأة من أجل مساواة عقل المرأة مثل الحجج، التي أدلت بها ماري دى جورنييه في عشرينيات القرن السابع عشر، ولا إعادة الديكارتيّة Cartesianism تصور العقل البشرى على أنه منفصل عن النوع ungended، ولا ثقافة المنتديات بما فيها من تطوير لسلطة المرأة الثقافية وحكمها - لم يضمن أى من ذلك أساساً لجعل تفكير المرأة وكتابتها سلطة مسلماً بها مساوية لسلطة الرجل. ومع أواخر القرن السابع عشر، كان يتم تهميش كتابة المرأة وسلطتها النقدية غير الرسمية تهميشاً مطرداً: فبالإضافة إلى المحدثين الذين مالت كتابة المرأة لأن ترتبط بجوهر النفسى، خسرت المرأة المعركة الأكبر حول طبيعة الأدب الفرنسى ووظيفته الثقافية أمام القدماء^(٤).

إن فقدان المرأة لموقعها فى ميدان الأدب صدق على اهتمام تأسيسى لنص كرستين دى بيزان: الحاجة إلى مجتمع مختلف للمرأة يمكنها من الاستقلال والإبداع. واستبق ذلك العوامل الثقافية والمادية التى مكنت كتابة المرأة، كما استبق موضوعاً متكرراً فى الممارسة النقدية للمرأة، ونقصد بذلك الحاجة إلى تكوين جمهور أنثوى يدافع عن موقع كتابة المرأة ويؤازره. ومن بين المدافعات الكبريات هنا إيليزين دى كرين ولويس لاييه (اللتان كانتا تكتبان فى منتصف القرن السادس عشر)، والبندقيتان موديراتا فونتي Moderata Fonte ولوكريزيا مارنيدلا Lucrezia Marinella (اللتان كانتا تنشران فى عامى ١٦٠٠، ١٦٠١)، وفى إنجلترا الشاعرتان كاثرين فيليبس Katherine Philips وجين باركر Jane Barker (اللتان كانتا تنشران فى عامى ١٦٦٤، ١٦٨٨). وعلى الرغم من أن فيليبس وربما باركر كونتا مجموعة، وأن لاييه

ساهمت في مجموعات إنسانية مختلطة في ليون، وعلى الرغم من أنه كانت هناك شبكة مراسلات عابرة لأوروبا كلها، فإن الكاتبات الإنجليزيات كن معزولات ومتفرقات؛ وظهرت مثل هذه التجمعات في فرنسا فقط نتيجة لتطور المنتديات الأدبية. وفي إيطاليا، التحقت النساء بالأكاديميات الإنسانية والتعليم الجامعي، إلا أن ذلك لم يولد العديد من الكاتبات وناقداات الأدب: فكانت الكواكب الثقافية القوية مثل السلطة الذكورية والزواج ما زالت تخرسهن.

في فرنسا في القرن السابع عشر، كما في إنجلترا بعد ذلك، كانت الثقافة الاجتماعية في المنتديات التي تعقدها النساء واحدة من أهم العوامل وراء امتلاك المرأة زمام الكتابة واكتسابها التأثير الثقافي الكبير؛ فاحتكاكهن الاجتماعي بالكتاب الذكور الرواد ابتداءً بإصلاحات في الأنواع الأدبية الراسخة مثل الرواية، وطور أنواعاً أدبية جديدة مثل الصورة الشخصية portrait والأدب التراسلي epistolary literature. واكتسبت المحادثة مكانة كبيرة كفن امتلكت المرأة ناصيته، واشتملت على مناقشة نقدية أدبية طغى عليها حكم النساء وذوقهن. كما أن المحادثة أثرت على أسلوب الرواية تأثيراً عظيماً. ويشهد على ذلك كتاب مارجريت بوفيه Marguerita Buffet، الذى يتخذ عنوان مدائح العالمات الشهيرات القديمات منهن والمحدثات Les éloges des illustres savantes tant anciennes que modernes (الذى نشر مع ملاحظات جديدة حول اللغة الفرنسية Nouvelles observations sur la langue françoise، عام ١٦٦٨). وتعرّف المحادثة الذكية بأنها أدبية ونموذجية؛ لذلك فإن احتفاءها بمعاصراتها يشمل أولئك اللاتي تم النظر إلى محادثتهن على أنها جليلة الشأن. وهذا الكتاب يسجل لنا نساء لولا محادثتهن ما بقى لمهاراتهن أثر، كما يوسع مجال النقد الأدبي. تشكلت الأذواق الجمعية، وقدّر للنقاش أن يدور بين أكفاء ثقافيين، مما أنتج آراء نقدية أقل هرمية وأكثر ليبرالية مما كان في أماكن أخرى. وتطورت مصطلحات ومعايير نقدية جديدة لا يمكن أن تتسق اتساقاً تاماً مع المناظرات والقوانين التقليدية،

ولكن مثل هذه التجديدات كانت، للمفارقة، نقطة ضعف في هذا العمل: فلقد همّش المعارضون الذكوريون أفكار الاستجابات والاحساسات الثقافية الطبيعية على أنها أدنى من ثقافتهم الذكورية، قارنين بينها وبين الطبيعة. ومع ذلك، تمكنت المرأة هنا بشكل مؤقت من أن تكون فاعلة، لا مجرد مستهلكة، وكان نقدها الألبى الحوارى مهماً في هذا الجانب؛ فلقد كان حلقة الوصل بين الاستهلاك (القراءة) والإنتاج (الكتابة). لا يمكننا أن نقول إن أيًا من هذه التطورات كان ينتمى لتراث معركة المرأة؛ بيد أن كل هذه التطورات تعكس معارك المرأة مع الثقافة الذكورية كما تم بيانها في ذلك الوقت. ولكن المرأة لم تضمن مكاناً أو سلطة ككاتبة وناقدة من خلال ثقافة المنتديات: قرب نهاية القرن، قام المتحفظون السلطويون أمثال: بوالو بتهميش الكاتبات اللاتي أصبحن رهنات في المعركة النقدية الأوسع بين القدماء والمحدثين. حتى تطوير الديكارتية لعقل المرأة لم يكن قوياً بالدرجة الكافية لمحاربة ثقل التراث، الذي تم تقويته في هجومات بوالو (أبطال الرواية Les héros de roman، ١٦٧٤)، في الأساس على مادلين سكيديري، التي ردت بمحادثة من محادثاتها بعنوان عن النعمة De la médisance (١٦٨٤). وهنا التقى قضايا النوع بقضايا القوة والسلطة وعلم الجمال: ويرى بوالو أن الرواية حددت بانفتاح الثقافة الأدبية على جمهور عريض على نحو غير مستحب، كما يرى أن "جرم" سكيديري يتمثل في أنها امرأة وروائية في آن واحد. سكيديري شخصية نادرة في هذه الفترة التي استغرقت ثلاثة قرون؛ فلقد كانت كاتبة ناجحة جداً وغزيرة الإنتاج، كتبت النقد الأدبي ودمجته في رواياتها: على سبيل المثال في محادثاتها التي تعتبر أداءً لمناقشات نقدية اجتماعية، وفي تعليقات شخصياتها النسائية وحكاياتهن التي لا تنتهي المصممة لحث القارئ على التأويل والقيام بدور الناقد الأدبي، وبصورة غير مباشرة في إطار تمثيلاتها للنساء، التي تحدثت جماليات النوع التقليدية. ولكن كان لها سابقات ومعاصرات أنتجن نقداً أدبياً بعدة طرائق.

كانت مادلين وكاترين دى روش Madeleine and Catherine des Roches الكاتبتين الوحيدتين اللتين ظهرتا في تاريخ سكينييري لشعر زمانهما، وكان منتداهما بواتيه Poitiers ومجموعات ليون التجمعات الفرنسية الوحيدة التي تنتج الشعر وأشكال النقد النسوي المتحدى في القرن السادس عشر. لم تكن هناك تطورات مماثلة في بريطانيا؛ وفي إيطاليا مال ما تنشره الكاتبات لأن يكون أقل جدلاً، باستثناء نقد لورا تيراسينا Laura Terracina لتمثيل أريوستو Ariosto للنساء (أطروحة حول منشأ كل أناسيد أورلاندو الغاضب Discorso sopra il prinipio di tutti I canti d'Orlando furioso، ١٥٥٥) ونقد للوكريزيا مارينيلي Lucrezia Marinelli لكراهية المرأة في الشعر، وتحدى الدفاع عن النساء على يد تاسو Tasso وسبيروني (نبل النساء وعظمتهم: Le nobiltà, et eccellenze delle donne: et i diffetti e mancamenti degli huomini، ١٦٠٠). ذهبت مادلين دى روش إلى أن الكتابة ضرورية لوضعية المرأة: وتصورت الكتابة الإبداعية على أنها فعل من أفعال تكوين الذات - ولا يمكن أن تتوافق مع الزواج. وعبرت ابنتها (التي لم تتزوج) عن العلاقة بين العمل الثقافي والعمل المنزلي في شعرها: وعبرت عن امتزاج إبداعى بين القلم والمغزل (مغزلها يصنع الشعر)، متجنباً النقد المعادى للمرأة لإهمال الواجب الأنثوي ونقد التعلم بصفته يجعل المرأة مسترجلة defeminization (فيصفون العقل بأنه صفة ذكورية). وهنا اندمجت الكتابة الإبداعية بالنوع (الوسيط) والنقد الأدبي. بالنسبة للتحديات العميقة التي شهِرت سلاحها في وجه السلطة الذكورية السائدة، وبالنسبة للنقد الأدبي الذي تصور الكتابة في إطار الذاتية والتغير، لا بد لنا أن ننظر إلى لاييه وكارين اللتين طالبتا باستقلال التعبير الإبداعى للمرأة، واستحضرتا جماعة ضرورية من القارئات لموازنة عملهن؛ تجاوزت لاييه كرين في أنها أصرت على أن قارئاتها لا بد أن يكن متعلّقات وكاتبات في آن، ذاهبة إلى أن الكتابة تمكن المرأة من أن تغير موقعها من موضوع في الثقافة الذكورية إلى ذات. وتوسع حجة لاييه مصطلحات المعركة من خلال الاستغلال الذكي لبلاغتها

ومن خلال حث المرأة على الكتابة حتى تكون فاعلة ثقافية، بالإضافة إلى كونها مستهلكة.

نجد أن تحولاً مهماً في تاريخ القراءة مدون في مصطلحات تعكس المعركة في كتاب مارجريت دي نافار Marguerite de Navarre، الذى يتخذ عنوان السباعية L'Heptaméron (الذى نشر بعد وفاتها ١٥٥٨ / ١٥٥٩): فبطلاتها ينتقدن الطرائق المتوارثة فى التأويل النصي، ويخضعن السلطة الذكورية والعقل الذكوري للمساءلة، ويشهرن بالتأويل الذكوري قائلات إنه أناني وعنيف.

الكاتبة الفرنسية الأخرى الوحيدة التى ظل نقدها الألبى باقياً هي ماري دي جورنيه، وهى أول من حررت مقالات مونتاني (١٥٩٥). ويوضح موقفها أنه لم يكن هناك تطابق بسيط بين الممارسة النقدية النسوية والمثل العليا الأدبية الإصلاحية أو المعركة: فمجادلاتها النسويتان اللتان حولتا مصطلحات المعركة لم يستجيبا لنصوص أخرى أو يولدا نصوصاً أخرى؛ ففى عملها الجنلى الأول، المساواة بين المرأة والرجل Egalité des hommes et des femmes (١٦٢٢)، نجد أن دفاعها عن المرأة دفاع جذرى من الوجهة المفهومية فى مناداتها بالاختلاف والمساواة بدلاً من التقابل الهرمى التقليدى، إلا أنه دفاع ضعيف فى أن جورنيه تلجأ إلى أقدم سلطة، الله، فى شرح قضيتها وحمائيتها. ويمكننا أن نعتبر هذا اللجوء إلى السلطة من بقايا التدريب الإنسانى الذى مكنتها وأعجزها ككاتبة، بالمعنى الواسع. فلقد جعلها مدافعة عن شاعرات أواخر القرن السادس عشر ضد المذاهب اللغوية والجمالية الجديدة. وخول تعليمها موقفها النقدي، ولكن المرأة المتعلمة التى تدافع عن الماضى كانت بلا شك عرضة للرفض والاستهزاء. وعلى الرغم من أن دفاعها عن الشعر تضمن استراتيجيات نسوية مثل إعادة تدوين الصور الأنثوية على نحو تقليدى للشعر واللغات حتى تصير الرابطة بين النوع والإبداع مهمة من الوجهة المفهومية، بدلاً من كونها مجرد موضوع جميل topos، فإن نقطة الضعف الأخرى فى موقفها كانت

تتمثل في تعلقها بالمنطق القديم في المشابهة والاعتماد على التناظر، الأمر الذي يمكننا أن نعتبره يقيد تفكيرها في ماضٍ معرفي^(٩).

من الجهة الأخرى، استيق إدراكها لدور النوع في الإبداع نقدًا نسويًا لائقًا للديكارتيّة التي طورت عقلانية غير مجسدة وبالتالي أهملت النوع. من الصعب أن نقيم تأثير الديكارتيّة على نساء المنتديات. وعلى الرغم من أن التجسيد الزاهد الديكارتي أفاد بعض النساء اللاتي ظلن غير متزوجات مما مكنهن من التفكير والتحدث والكتابة بحرية، إلا أن نقد العقل الديكارتي هو الذي ساد. التائق *préciosité* هو ذلك الجانب من ثقافة المنتديات الذي أثر تأثيرًا أكثر مباشرة على النقد الأدبي للمرأة؛ ولا نستغرب ذلك إذا عرفنا أنه يضرب بجذوره في النقد اللغوي. وتجلى أبرز تأثير تائق في الرواية، خاصة روايات سكيدري ولافيبيت. وظهر أكثر أنواع النقد الأدبي حيوية - الكتابة الجديدة كنقد لتقاليد نوع الرواية، وضمننا كنقد ثقافي أوسع - في الإصلاحات الموضوعية والأسلوبية والجمالية والمفهومية، التي أجريت على هذا النوع الأدبي، خاصة بالنسبة لتمثيل المرأة. ويمكننا أن نعتبر ذلك طريقة في النقد الأدبي جعلها أولئك الكاتبات خاصة بهن، تاركات الصراعات التقليدية حول سلطة التأويل للرجال.

إن القضايا المتنازع عليها في معركة المرأة سبقت مناظراتها وبقيت بعدها، ولكن دون أن تحدث تأثيرًا حاسمًا على ممارسات الكتابة التجديدية للمرأة. وعندما اكتسبت المرأة سلطة ككاتبة، انخرطت أيضًا في معارك نقدية؛ وعلى الرغم من أن السلطات الذكورية مالت إلى الفوز، فإنه يتم الآن الاعتراف بالتأثير النقدي الكبير للمرأة، خاصة في ثقافة المنتديات الفرنسية، ويرجع الفضل في ذلك إلى التاريخ والنقد الأدبي التصحيحيين اللذين قادتتهما المرأة مرة أخرى.

* انظر أيضًا مقال جوان ديجان، حجرات خاصة بهن: المنتديات الأدبية في فرنسا في القرن السابع عشر، في هذا المجلد.

الهوامش

- 1- Jane Anger, Her protection for women (1589) ed. S. G. O'Malley, in The early modern Englishwoman: a facsimile of essential works, 'Defences of Women', Part 1, Printed writings, 1500-1640, ed. B. Travitsky and P. Cullen, et al., 10 vols. (Aldershot: Scolar Press; Brookfield, VT: Ashgate, 1996-), vol. IV [unpaginated].
- 2- See L. Timmermans, L'accès des femmes à la culture (1598-1715) (Paris: Champion, 1993), and E. Berriot-Salvador, Les femmes dans la société française de la Renaissance (Geneva: Droz, 1990).
- 3- See A. R. Jones, The currency of Eros: Women's love Lyric in Europe 1540-1620 (Bloomington: Indiana University Press, 1990).
- 4- See T. J. Reiss, The meaning of literature (Ithaca and London: Cornell University Press, 1992).
- 5- See C. Bauschatz, 'Marie de Gournay's gendered images for language and poetry', Journal of medieval and Renaissance studies 25,3 (Fall 1995). 489-500.

بنى الفكر

ترجمة: جمال الجزيري

(٤٥)

الأفلاطونية الجديدة في عصر النهضة

مايكل ج. ب. ألين

كانت الأفلاطونية الجديدة في عصر النهضة Renaissance Neoplatonism من صنع الفلورنسيين مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino وجوفاني بيكو ديلا ميراندولا Giovanni Pico della Mirandola في القرن الخامس عشر، كان لهذه الأفلاطونية أثر عميق وبعيد المدى على الحياة الثقافية والفكرية والدينية في أوروبا لما يزيد عن قرنين من الزمان؛ وقدمت شكلاً ذهنياً تجاوز الحدود بين العلوم والحدود القومية دون أن تتصارع بالضرورة صراعاً مباشراً مع البنى الذهنية mind-sets المعاصرة الأخرى، أى تلك التي تفرنها بالأسطوية Aristotelianism والبروتستانتية Protestantism والراموسية Ramism والاسكولانية الجديدة neo-scholasticism والهرمسية Hermeticism والكوبرنيقوسية Copernicanism ومجمعية ترنتو Tridentism وهلم جرا. ولم يلعب الأدب وتأويله إلا دوراً فرعياً فيما كان حركة فلسفية لاهوتية في الأساس تضرب بجذورها في اهتمامات الكاثوليكية الوسيطة، ولكنها استمدت إلهامها من المثال الجذاب لمحاورات أفلاطون التي كانت قد اكتشفت لتوها من ناحية، واستمدت إلهامها من الناحية الأخرى من الشروح الفنية جداً للأفلاطونيين الجدد. ولكن ذلك لا يعنى أن المحاوراة الأفلاطونية - بتحولاتها الدرامية من التساؤل إلى العرض إلى الأسطورة إلى الخرافة إلى الاقتباس إلى التقسيم الجدلي إلى عدة سلاسل واندماجات - كانت مصممة على غراء النموذج الأدبي، بل على غرار

النموذج التأويلي، كما يعني أن أسلوب أفلاطون بوضوحه وسلاسته وتنوعاته التصويرية والساخرة صار معترفاً به كطريقة للتفلسف فلسفة تقف على النقيض من التجادل بغضب كما عند الاسكولائيين ومن المنهجة التحليلية عند أرسطو. وصار بديلاً عظيماً للاستاجيري^(١) the Stagirite كفيلسوف، كما صار بديلاً أكثر عمقاً وإلزاماً لشيشرون باعتباره بلاغياً نموذجياً.

من القضايا الجلية التي تطرحها المحاوراة الأفلاطونية قضية النوع الأدبي. قسم الحمادلة (أى الذين يسبحون الله شكرًا وحمداً) doxologists القدماء أمثال ديوجينز لايرتيوس Diogenes Laertius في كتابه حياة الفلاسفة Lives of the philosophers (٣- ٤٩ - ٥١ - ٥٨ - ٦١) المحاورات تحت عناوين مثل: "سياسية"، "أخلاقية"، "منطقية"، "فيزيائية"، "توليدية"؛ ولكن ذلك لم يرض من أعجبوا بالوحدة المسرحية للعديد من روائع أفلاطون، وبالتعتد والتنوع الكامن في هذه الوحدة؛ لذلك تحول الأفلاطونيون الجدد الفلورنسيون إلى أسلافهم الأفلاطونيين الجدد القدامى من أجل تأسيس رؤية للمحاوراة أفلاطونية تعتبر المحاوراة متحدة تحت لواء موضوع عام skopos، وفي الوقت نفسه بها متسع للعديد من الاهتمامات. وربط هذا التوجه الأحادي monistic لميتافيزيقيتهم المنهج الكلى holistic بأشكال كتابات أفلاطون وبنياتها، إلا أن هذا التوجه تبع أيضًا من اعتقاد وطيد بأن أفلاطون البلاغى فهم النفس البشرية وولعها باللذة وبحثها عن التسامى، وأنه كان ساحرًا يستطيع أن يسحر بتعويذاته، وشاعرا استمد إلهامه من ربات الفنون التسع Muses وقائدهن أبولو (الذى يدل اشتقاق اسمه على أنه ليس من العامة) ليلهم الآخرين.

(*) ربما نسبة إلى مدينة ستاجيرا Stagira أو ستاجيروس Stagirus، وهى مدينة قديمة فى مقدونيا فى شمال شرق اليونان، وهى المدينة التى ولد فيها أرسطو، ومن هنا فإن الستاجيرى هو أرسطو. (المترجم)

كان موضوع الإلهام أوليًا بالضرورة، على ضوء وصف سقراط Socrates في محاوره فيدروس Phaedrus لحالات الجنون المقدسة الأربع، وهي الشعر والنبوءة والكهانة والحب، وعلى ضوء التحدى الجاد الذى قدمته محاوره أيون Ion لأحد الأفلاطونيين الجدد. حلل فيثسيو كلا النصيين عدة مرات - فعلى سبيل المثال- أسطورة قائد العجلة الحربية في محاوره فيدروس بما فيها من صور عديدة لا تنسى يتم استحضارها دومًا فى أعماله وأعمال بيكو Pico، وتمدهما بمجموعة من المصطلحات والعبارات القياسية. ولكنه لم يستخدمها لتوليد نظرية فى الشعر poetics، بل نظرية فى النشوة ecstasies، وهى نظرية فى الإلهام الذى لا يعد أدبيًا على وجه الخصوص، إلا أنه ينبع من التجربة الرابسودية rhapsodic لأيون باعتباره منشدًا لشعر هومر. حتى لو رفضنا طريقة تفكير سقراط فى محاوره أيون، نميل إلى رؤية هذه المحاوره القصيرة الآن على أنها تصوير فكاهاى أساسًا لرابسود ساذج naïve rhapsode، أى ممثل لا يفهم ما يفعله فيمًا حقيقيًا. فى مقدمته لهذه المحاوره فى ترجمته اللاتينية الرائعة لعام ١٤٨٤ لمجموعة أعمال أفلاطون، رأى فيثسيو الأمر على غير ذلك: كبيان أساسى لحلول الجنون الإلهى فى إنسان يعتبر وسيطًا لصوت الإله؛ أى بؤفاً للإلهى. وفى أثناء ذلك لا يجيب عن السؤال المعرفى الذى يطرحه سقراط دومًا - ما الذى يعرفه أيون فى أثناء إنشاده ويعدّه؟ - بل يجيب عن السؤال النفسى - ما إحساس المرء عندما يكون وسيطًا للشعر؟ هل هى تجربة حلول تام وفقدان للذات أم هل يكتشف المرء ذاتًا أخرى أعلى تصير مندمجة فى القصيدة والقائنا وتتغير بهما؟ هل نفحص أيون بعد تجربة الإنشاد فحصًا سقراطيًا عما يعرفه عن فنيات معرفة هومر بمهارات قيادة العجلة الحربية أو خلط أدوية مركبة أو الصيد بالسنانة، وهى ثلاثة من موضوعات هومر؟ أم هل سنمنحه التاج الذهبى المبغى

لاستحضاره السردي لقفز أخيل^(١) على هكتور Hector، ولبكانه الحار على آلام أندروماك^(٢) Andromache أو هيكوبا^(٣) Hecuba أو بريام Priam، ولـ "قوة" تمثله؟

قدم لنا أفلاطون صورة المغناطيس بصورة ساخرة نوعاً، ولكن فيثسيانو هو الذى استيقظ نتائجها المنطقية: أى أن الإله أو الآلهة يلهم / يلهمون الشاعر بالجنون المقدس الذى يحوله بدوره إلى المنشد الذى ينشط شعره، الذى ينقله إلى مستمعيه. وكانت نتيجة ذلك "سلسلة من الإلهام تنزل من الإلهي، الأمر الذى يمكن المستمع العادى من الاحتكاك بالإله العادى. فى مثل هذا التسلسل، لا تعد القصيدة إلا حلقة من الحلقات، أى حاملة للقوة المغناطيسية التى تسرى عبرها لتصل إلى المنشد ومنه إلى جمهوره، الأمر الذى يربطها بريات الفنون مصدر كل نشاط شعري وبأبولو الإله الواحد الأسمى منهن. إن خصائص القصيدة، والتأكيد على الملامح التى تحمل على التحليل الشكلى، غير مناسبة للقضية الأساسية: وهى أن سماع القصيدة مجرد خطوة على أول درجة فى السلم الطويل للصعود الداخلى. بالتأكيد، ليست القضايا التى يثيرها كتاب فن الشعر لأرسطو وثيقة الصلة بالموضوع هنا؛ ذلك لأن فيثسيانو يولد نظرية فى استجابة القارئ تفترض أن كل المستمعين سيستجيبون فى النهاية بالطريقة

(١) أخيل بطل الإلياذة وهو ابن بليوس وثيتيس وقاتل هكتور، وهو أعظم محارب يونانى فى حرب طروادة، وكان محصناً ضد الضربات أو الطعنات، إلا كعبه الذى يمثل نقطة ضعفه الوحيدة. وعندما قام هكتور بقتل بتروكولس Patroclus صديق أخيل، قام أخيل بقيادة اليونان إلى أسوار طروادة؛ حيث أصيب إصابة قاتلة فى كعبه على يد باريس، ثم قتل هكتور فيما بعد وربط جثته بعجلة حربية ودار به حول أسوار طروادة. (المترجم)

(٢) أندروماك هى زوجة هكتور وأسرها اليونان عند سقوط طروادة؛ حيث تم منحها لابن أخيل نيويتوليموس Neoptolemus كغنيمة من غنائم الحرب، ولكن بعد أن قتل نيويتوليموس فى دلفى تزوجت أندروماك هيلينوس Helenus أخت هكتور وملك إبيروس. (المترجم)

(٣) هيكوبا هى زوجة بريام Priam ملك طروادة والدة هكتور وباريس Paris وكاستندرا Cassandra، وبعد سقوط طروادة أسرها اليونان، والألام المذكورة هنا هى آلامها على مقتل أبناؤها وعلى إحسانها بالذل والمهانة بعد الأسر. (المترجم)

نفسها للالتقاء بقوة المقدس؛ وهى نظرية فى السلبية، على الأقل فى البداية: كلما كان المنشد أكثر سلبية، كان أكثر قدرة على القيام بدور الوسيط. ربما كانت نظريتنا لنظريته هنا نظرة سلبية للغاية؛ لأن افتراضات فيثاغورس مؤسسة على السلطة التى وهبها المسيحية بصورة تقليدية للطهر والوداعة والسذاجة من أجل المسيح، والإذعان لإرادة الله، والصبر حتى لو أدى الصبر إلى الموت. إن المفارقات التى تقوم بها أخرىتهـا otherworldliness باستثمار ملذات الدنيا تحول بالضرورة أيون السقراطى إلى أحمق مقدس، عارض صبور للملاحم، حتى عندما توقع هذه الملاحم سقراط نفسه فى شبكة دقيقة من المفارقات التى ليست من صنعه.

ولكن ليست الإلياذة Iliad ولا الأوديسا Odyssey هى نوع القصيدة التى كان يفكر فيها فيثاغورس عندما كان يشير إلى نظريته فى النشوة الأفلاطونية، حتى على الرغم من أفلاطون، مثل أى يونانى متقف، كان يشهد بهما مراراً وتكراراً؛ فالوسيط الملائم للإلهام الإلهى هو الترنيمة الإلهية التى منحها أفلاطون فى كتابيه الجمهورية Republic والقوانين Laws، وتعلن محاورة فيدو Phaedo أن سقراط نفسه كتب إحدى هذه الترانيم وهو فى السجن تسبيحاً بحمد أبولو. ولكن كان أفضل مثال لها من وجهة نظر فيثاغورس هو مجموعة الترانيم الأورفيوسية Orphic hymns، التى كانت تقترض أنها تنتمى للعصور القديمة جداً فى عصر النهضة، ولكننا نعتبرها الآن قد كتبت فى القرن الثالث أو الرابع بعد الميلاد. اقتبس أفلاطون من قصائد أورفيوسية عديدة Orphica كانت معروفة فى عصره، واقتبس الأفلاطونيون الجدد فيما بعد من مجموعة الترانيم، الأمر الذى منح القصيدة الأورفيوسية سلطة أفلاطونية، علاوة على أن فيثاغورس ويكو ورثا عن بروكلوس Proclus وآخرين تصوراً لمجموعة من علماء اللاهوت القدماء prisci theologi مكونة من ستة علماء، وتبدأ من الشاعر الكاهن زرادشت Zoroaster والساحر المصرى هرمس

ترسميجستوس^(١) Hermes Trismegistus ووصلت إلى ذروتها عند أفلاطون. وثالث شخص في ترتيب هذه الجماعة هو أورفيوس Orpheus، الذى سحر الوحوش وهبط إلى العالم السفلى، والأهم من ذلك أنه تغنى بترنيماته إلى كل الآلهة بمصاحبة الحرق الشعائري للبخور والمر والزعفران ومواد عطرية أخرى.

تتكون الترانيم من ابتهالات شعائرية لأسماء الإله وصفاته ومن قائمة بمآثره aretai المرتبطة بقوته، ومن الاعتراف الجذل بمدى هذه القوة فى الكون ومن دين الإنسان لنعم هذا الإله. وعلى ضوء اقتراح أورفيوس بالقيثارة - وهذا موضع جدل كبير دار بين العوانين والموسيقيين فى عصر النهضة حول أوتاره وألحانه - افترض فيثيئو أن الترانيم كان يتم غناؤها أو ابتهالها فى تألف تام بين الكلمات والأنغام chords، وتتأغم تام بين طول صوت quantities الكلمات فى اليونانية واللاتينية، وبين النغمات الموسيقية notes والفواصل الموسيقية intervals للبحور الموسيقية scales المفقودة للقدماء. علاوة على أن فيثيئو امتك ما أسماه قيثارة أورفيوسية مرسوم عليها صورة لأورفيوس وهو يسحر الوحوش، وصار أداؤه الجذل للترانيم الأورفيوسية والأفلاطونية حدثاً موسيقياً فى دوائر الأشراف الرومان patrician بفلورنسا، خاصة مع آل ميديشى the Medici.

وكون أن هذه الترانيم الأورفيوسية كانت لها مثل هذه السلطة فى المجتمع المسيحى حتى ولو كان علمانياً ومستتيراً، كان يرجع إلى أنه على الرغم من أن هذه الترانيم كانت تتم عن تعدد الآلهة، وأن فيثيئو نفسه وجل من ترويج ترجماته؛ خشية أن تنتشر عبادة شيطان demonolatry جديدة (كما يكتب فى خطاب لصديق حميم)،

(*) هو الإله الفرعونى ثوت Thoth الذى تنسب إليه كتب فى السيمياء والتنجيم والسحر، واسمه مكون من شقين: ١- هرمس Hermes الإله اليونانى، الذى كان إله التجارة والابتداع والذهاء والسرقة، وهو أيضاً كاتب الآلية ورسولهم؛ ٢- ترسميجستوس وهو مكون من كلمتين، وهما tris بمعنى ثلاثة أو ثلاثة أضعاف، و megistos بمعنى الأعظم، أى من تفوق عظمتة عظمة هرمس ثلاثة أضعاف. وتوت إله الحكمة والقمر والمعرفة عند المصريين القدماء. (المترجم)

فإن مقدمتها كانت تشتمل على قصيدة رجوعية^(٦) palinode شهيذة تؤكد وحدانية الله. ولم يؤد ذلك إلى إبطال الـ ٨٦ ترنيمة التالية، بل إلى تصويرها على أنها أحجبة من الصور والصفات التي يتم خلعها على الإله الذي لا يمكن تصوّره. صار أورفيوس المقابل لداود عند الأغيار وصارت ترانيمه مزاميرهم، وصارت قيثارته التراقية Thracian lyre هارب الرب. في العزف على الأوتار الأورفوسية وترتيل الترانيم الأفلاطونية، كان فيثيفينو يستدعى، على الأقل جزئياً، المغني التوراتي، الأمر الذي وسع من نطاق سفر المزامير وأعاد تأكيد التزاوج المثالي بين الشعر والموسيقى في فعل العبادة. لا يجب علينا التقليل من أثر هذه الأورفيوسية Orphism أو "الأيونية" Ionism الفيثيفينية المبعوثة على الشعر الغنائي في عصر النهضة، وخاصة على رونسار Ronsard وجماعة الثريا the Pléiade. ومن المثير أن نستكشف أثرها على فن ترتيل المزامير psalmody في عصر النهضة - مع العلم بأن ترجمة المزامير شعراً صار أسلوباً من أساليب التكفير عن الذنب عند البروتستانت - وعلى محاولات شعراء مثل سدنى Sidney وكامبيون Campion إحياء البحور الشعرية الكلاسيكية والمزج بينها وبين الموسيقى.

ولكن لم يهتم شعراء ونقاد عصر النهضة بالمثل الأعلى للترنيمة الإلهية - حتى السير فيليب سدنى تجنبها في كتابه دفاع عن الشعر Apology for poetry حتى يناقش الشعر "الصحيح" بدلاً منها - بل اهتموا بالتحديات التأويلية للملحمة الكلاسيكية، خاصة الرومانية منها، ومحاكاتها. وفي إيطاليا كان هذا الاهتمام معقداً نتيجة لوجود الكوميديا الإلهية Divine comedy. اعتمد الأفلاطونيون الإيطاليون على كل من فرجيل ودانتى، وولدوا علم تأويل يدين للترميز allegoresis في العصور الوسطى، الدينى والعلمانى على السواء، كما يدين لكتابة القصص الرمزية القديم على

(٦) القصيدة الرجوعية عبارة عن قصيدة يرجع فيها الشاعر عن شيء قاله في قصيدة سابقة؛ أى أن فكرة هذه القصيدة تنسخ أو تلغى الفكرة التي أعرب عنها في القصيدة السابقة. (المترجم)

يد هومر وفرجيل. وهنا لم يحاولوا أن تكون لديهم أصالة - فمغامرات أينياس Aeneas عند لاندينو Landino على سبيل المثال مغامرات روح تبحث بحثاً أفلاطونياً - ولكن سلطة هاتين العقيدتين العظيمتين والقبول العام لجديتهما العالية أجبراهما على مواجهة طرد أفلاطون للشعراء من جمهوريته الفاضلة. ربما حاول سدنى وآخرون، الذين كانوا مفتونين بمواهب أفلاطون نفسه ككاتب شعري، أن ينتحلوا الأعداء لهذا الطرد، وشعر فيتشينو على وجه الخصوص بأنه عليه أن يبحث في الحجج وراء هجوم أفلاطون على الشعر، وأن يواجه رفضه لهومر وهسيود^(١). ومن الواضح هنا أن نموذج أيون غير ملائم.

لقد أخطأ الشاعران الإغريقيان الأصيحيان العظيمان في شينين كبيرين: نسبا العواطف ونقاط الضعف البشرية للآلهة الخالدين، وصوراهم تصويراً بشرياً على صورتنا الضعيفة لمخلوقات تغضب وتغار وتخاف وترغب؛ ووضعوا علم أنساب آلهة زائف يجعل الآلهة الأوائل ينبعثون من العماء، ثم يعاشرون بعضهم بعضاً جنسياً على طريقة البشر من أجل توليد أجيال لاحقة. وفي الخطأ الثاني، وضعوا نفسيهما في صف أولئك الفلاسفة الطبيعيين (الفيزيائيين وعلماء الكون)، الذين أنكروا سيادة العناية الإلهية وأسبقية الجمال والنظام في خلق العالم. للمفارقة، تظهر لنا القراءة الأفلاطونية الجديدة لمحاورة المائدة Symposium أن أفلاطون ناقش "عماء" الاشتياق الذى يعد شرط كل أقنوم hypostasis فى الهرمية الأنطولوجية قبل أن تتحقق فى الله الواحد، وبالتالى دمج الفكرة الهسيودية فى ميتافيزيقيته. ولكن ذلك لم يكن مساوياً لفرض أن العماء كان الحالة الأولى للكون، وهذه نقلة ربطت الشعراء بالملحنين والإبيقوريين^(٢) Epicureans

(١) هسيود Hesiod شاعر يونانى عاش فى القرن الثامن قبل الميلاد، وتسبب له ملاحم مثل الأعمال والأيام، وهى عبارة عن تصوير قيم للحياة الريفية القديمة، وأنساب الآلهة، وهى عبارة عن وصف للآلهة وبداية العالم. (المترجم)

(٢) الإبيقوريون من يؤمنون بفلسفة إبيقور Epicurus، الذى قال بأن اللذة هى الغاية القصوى للحياة وهى الخير الأسمى، وفضل اللذة الفكرية على اللذة الحسية؛ ونظر إبيقور إلى العالم باعتباره "لانتهائى وسرمدى ولا يتكون إلا من أجسام وفراغ؛ وبعض الأجسام مركبة وبعضها الآخر

في المجادلات اللاحقة. وعلى هذا الأساس من الميتافيزيقا وعلم اللاهوت الزناني، كان لابد من أن يشيد الشعراء صرخاً من الأخلاق الزائفة، ويعيدوا خلق عماء العاطفة الذي لا يمكن أن تتخلق منه الفضائل المنظمة مثل الاعتدال والعدل والشجاعة والحصافة، جاعلين هذا العماء الحالة النفسية الأولى. باختصار، طور الشعراء رؤية مقبولة للعالم تفكر البصائر الأساسية للفلسفة الحقيقية، وبالتالي تفكر أسس القوى الفعلية.

ومع ذلك يمكن للفيلسوف أن يستمع إلى أغانيهم الفاتنة بلا جرم وحتى بمنفعة؛ لأنه يمكن أن يؤول كل شيء على المحمل الحسن بأن يشير إلى الله الواحد الخير، لا إلى العماء، كمبدأ كل شيء ومنتهاه. إن رجحان عقل المؤول وفضيلته وفطنته (ولا توجد هذه الصفات في منشئ مثل أيون) صاروا المفتاح الجديد لشرعية الشعر في الجمهورية الأفلاطونية. يقول فيثاغورس إنه لابد من طرد الشعراء الشعبيين من المدينة الفاضلة، ولكن لا يجب طردهم من الدولة. فلا يمكن أن يضر الشعراء. أحداً، بعكس الحشد الساذج من شباب المدينة سريعي التأثير وسهلي التأثر بالإيحاء. فعلى العكس من ذلك، يمكن للفلاسفة أن يستمعوا إلى الشعراء بأمان وفائدة. حيث إنهم يمكنهم أن يعيدوا تأويل أسرارهم بصورة أكثر أفلاطونية، ويوجهوا قصصهم لخدمة قضية الخير؛ لذلك فإن قصد المؤول، لا قصد الشاعر، هو الذي يحدد الشعر الجيد من الشعر السيئ بالمعنى الذي يمكن أن يخدم الفضيلة أو لا يخدمها. فيمكن للمؤول أن يخترق حجب القصص الرمزية والصور البلاغية ليتلمس في الحقيقة الأبدية، كما يمكنه أن يصحح أخطاء الشعراء، بأن يعيد تأويل صورهم البلاغية على ضوء الميتافيزيقا الأفلاطونية Plotinian. ويصير هرمس، وليس أبولو أو ربات

يتكون من ذرات لامرئية تتكون منها الأجسام المركبة، وتوصل إلى فكرة قريبة من فكرة دارون عن الانتخاب الطبيعي natural selection مؤداها أن القوى الطبيعية هي التي تولد الكائنات بشئ أنواعها وأن الأنواع القادرة فقط على الحفاظ على نفسها وطى الانتشار هي الوحيدة التي تظل موجودة؛ كما ذهب إيبينور إلى أن الحواس تمننا بمعضيات يمكن الاعتماد عليها ولا يحدث خطأ إلا عندما يتم تفسير هذه المعطيات تفسيراً خاطئاً. وأنكر الحياة الأخرى؛ لأنه اعتبر الروح مكونة من جسيمات تنتشر في الجسد ككل وتتخلل مع الجسد عندما يتخلل. (المترجم)

الفنون، الإله المتربع على عرش الشعر لأنه إله تلقى الشعر. وهنا نجد أن سلسلة القوة المغناطيسية التي ربطت أيون بالمنشد قد حلت محلها عصا رسول الآلهة عطار، التي تقشع غيوم الوهم، وإن كانت ذهبية، في المستمع الذكي النقي.

وعلى الرغم من ذلك، ظلت "العداوة القديمة"، "المعركة القديمة" بين الفلسفة والشعر، كما تعبر عنها جمهورية أفلاطون، مريزة، خاصة وأن الشعراء الهزليين لعبوا دورًا في اتهام سقراط بالاستخفاف بالمقدسات، وهذا يعد رياء من جانبهم حيث إنهم كانوا يتصفون بعدم التدين: كانت أياديهم ملوثة بالدماء. ومن الواضح أن ذلك لم يكن يسرى على الشعراء الراحلين: أعلن سقراط نفسه أنه منذ صباه كان متيمًا بـ "عشق من نوع خاص لهومر وتبجيل له" (الجمهورية ١٠، ٥٩٥ ب)، وأنه يدفع عمره عشر مرات عن طيب خاطر في سبيل أن يقابل "أورفيوس وموسايوس Musaeus، هسيود وهومر" (دفاع Apology، ٤١ أ)؛ وطوال حياته، مثل أي آتيني متعلم، كان يقول دومًا إن هومر هو عبقري اليونانية المبدع، ومولد زخارفها وجمالها. وهكذا يتكون لدينا معنى غير متسق عن الشعر والشعراء في التراث الأفلاطوني الجديد ينبع بصورة متغايرة من تبجيل سقراط الشخصي لهومر على الرغم من دور الشعراء الهزليين في محاكمته وإدانته، كما ينبع من قواعد أفلاطون الأخلاقية والسياسية على الرغم من وجود دلائل على أساطير جنونه المقدس وشطحاته الشاهقة.

دار جدل أيضًا بين الشعراء والفلاسفة حول طبيعة الصور Forms الأفلاطونية وتصورها لها. إذا كانت محاكاة الفنانين التصويرية للأشياء المادية قد أدينَت في الجمهورية بأنها تبعد ثلاث درجات عن الحقيقة، فإن محاكيات الشعراء اللفظية لم تتعرض لقوة الطرد نفسها. تحدث أفلوطين Plotinus عن جمال الألوان الخالصة وصدقها والأشكال المجردة وطور نظرية أن الفنان يحاكي الصور المثالية للأشياء، ولا يحصر نفسه في إعادة إنتاج خاطئة بالضرورة لمنتج أو شيء مختل في الطبيعة. وهنا يبدو أن أفلوطين أول أفلاطوني يقدم دفاعًا لا محاكيًا عن الفن بناء على أسس

أفلاطونية رغم أنف أفلاطون نفسه. ولكن الشاعر الملحمي لياحكي أشياء ساكنة مثل درع أخيل بقدر ما يحاكي مآثر البشر، أى أن يبسط على مستوى الزمن فضائل أوديسيوس Odysseus أو قوش Cyrus أو أينياس Aeneas. ميتافيزيقا أفلاطون ماهوية essentialist ولازمنية timeless وترى أن كل الظواهر الزمنية تساهم فى الماهية essence فى أفضل الأحوال، أو أنها وهمية فى أسوأ الأحوال. ولكن الأفلاطونيين الجدد، فى تركيزهم على النفس بصفاتها الأبنوم الثالث وفى اعتمادهم على حجة الحركة الذاتية فى محاوره فيدروس (٢٤٥ ج - ٢٤٦ أ)، أبرزوا الطبيعة الزمنية بالضرورة لكل ما يوجد فى الحركة ومن خلالها، الجسدية والعقلانية على السواء (أى طبيعة البرهان الانتقالي discursive reasoning). إذا كان الذكاء الملائكى mens هو ملكة الإدراك الحدسى فى علم النفس التقليدى، فلا بد أن ينتقل العقل البشرى ratio من المقدمات إلى النتائج، أى لابد أن يدور فى الدائرة الكبرى للتفكير المنطقى circus maximus of ratiocination حول تحليل مثال ما لا يمكن أن يتأمله تأملا مباشرا إلا الذكاء الملائكى. وهنا نجد أن هذا الدوران الذى يبدأ كحركة تدريجية للمنطق أو التحليل يقترب عبر دوائر أصغر فأصغر من الركود الملائكى للحدس؛ لأن نهاية الفكر هى القوة المشكلة لمثال ما Idea.

ما دام الشعراء قادرون على التحدث إلى القوة المشكلة للمثال Ideas، فإنهم يكررون الدوران الذى تقترب من خلاله للأفكار بصورة أوثق فى عملية البرهان. ومن هنا يمكن لقصاصدهم أن تخدم عربات نفسنا soul-chariots وهى المركبات التى نصعد من خلالها إلى أقصى حافة محدبة للسماء والفكرية، ومن هناك نتأمل عن بعد ما تسميه محاوره فيدروس (٢٤٧ أ) "المناظر المباركة" للحقيقة الجلية. وها نحن مرة أخرى أكثر قربا من الترانيم الإلهية لأورفيوس وداود من قربنا من السطح المعقد لقصة ملحمية حتى وإن كانت مرزمة بصورة معلقة تماما. فى الواقع، من الإنصاف أن نقول إن الأفلاطونية الجديدة - نتيجة للتشجيع الذى منحه فى العصور القديمة

وفى عصر النهضة للإزاحات الأكثر جسارة لترميز القصص - كانت تضرب بجذورها فى عالم الشعر الغنائى الإلهى، فى عالم التعاويذ والتمجيد؛ وفى حالة الاغبتاط التى تولدها الأغنية فى المغنى والمستمع على السواء، يرتبط كل منهما بالآخر وبالإله، أى أنهم منجذبون بالمعنى الأصلي للكلمة. وكون هذا الانجذاب enthusiasm أو الجنون furor أو الهوس mania يعرّف ارتباط الأفلاطونية الجديدة بالشعر وبالتالي بالشاعر، لا بالقصيدة، يفسر مركزية الفقرات المأخوذة من الجمهورية والقوانين فى ارتباط عصر النهضة بالأفلاطونية الجديدة مرة أخرى. فهذه الفقرات تعرّف طبيعة الشعرية أفلاطونية الجديدة، كما أنها تعيد تعريف طرد أفلاطون للشعراء ومن بينهم شاعران من أكثر معلمى الإغريق احتراماً وتبجيلاً، هما مصدر معرفتهم .paideia

فى القرن السادس عشر، قام الأكاديميون الإيطاليون بإحياء الشعرية الأرسطية، كما يسجل لنا برنارد فينبرج Bernard Weinberg ذلك بالتفصيل^(١)، أحدثت هذه الشعرية تحولاً كبيراً فى المنظور: من حالة الشاعر إلى شكل القصيدة ونوعها؛ من طبيعة الإلهام إلى عملية الإبداع المضنية the labour of the file؛ من كشف الحقائق الميتافيزيقية إلى تأسيس القوانين الملائمة لتصميم الحكمة وتصوير الشخصيات والأسلوب؛ من الموسيقى المراوغة للصعود نحو الداخل إلى تحديد أمور اللغة والبحور الشعرية. والحيرة التى نجمت حتى من أكثر الأذهان موهبة فيما يتعلق بالاختيار بين شعريتين متنافستين، وإن لم تكنا متعارضتين تماماً - هذه الحيرة واضحة فى كتاب دفاع عن الشعر لسدنى، ولكن من المؤكد أنها حيرة عامة. ولكن على الرغم من أن جيلاً جدياً توجه بفضول نحو أفكار أرسطو عن القصيدة كموضع للدراسة والتحليل، فإن هذا الجيل ظل منبهراً بالتأكيد الأفلاطونى على الشاعر كذات يحل فيها الإله. فى الواقع، استمر هذان التركيزان فى تحديد طبيعة الجدل النقدى عبر عصر التنوير إلى أن تحول الموقف على يد الرومانسيين ونظريتهم الثورية

الخاصة بالقوى الـ *esemplastic* لما كان دوماً ملكة تابعة ويسهل تضليلها، ألا وهي الخيال.

الهوامش

- 1- B. Weinberg, A history of literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961).

(٤٦)

علم أوصاف الكون والشعرية

فرناند هالين

علم أوصاف الكون Cosmography، أو وصف تكوين الكون ويشمل الفلك والجغرافيا، يرتبط بالشعرية إما عن طريق التناظر analogy (حيث تعد القصائد استعارات للكون وهو موضوع دراسة علم أوصاف الكون) أو عن طريق العرض exposition (فى الشعر الذى يهدف جزئياً أو كلياً إلى ممارسة كتابة علم أوصاف الكون). وسنتناول كلتا العلاقتين هنا، بالإضافة إلى بعض آثار الثورة العلمية عليهما. وما أنه من المستحيل بالطبع أن نتناول كل شيء، سنذكر فقط بعض أهم النصوص وسنبرز الخصائص العامة بدلاً من الفروق الدقيقة.

إن التناظر بين الكون cosmos والكلمة logos، الذى يجعل الوحدة والتنوع المتناغم القواعد الأساسية للبلاغة والشعرية الكلامية، موجودة بالفعل عند أفلاطون^(١). ويطور أوغسطين Augustine هذا التناظر فى مجموعة من النصوص المؤثرة^(٢). ويحتل ماكروبيوس Macrobius أهمية كبرى وسط المصادر القديمة الأخرى، حيث إنه أكد على التشابه بين شعر فرجيل وخلق الله (أعياد الإله ساتيرن Saturnales، ٥، ١، ٢٠، ١٩). فى بدايات عصر النهضة عاود هذا الموضوع الظهور فى العديد من وصفات التنوع الفنى، كما تم استلهامه من التراث البيزنطى الذى تبع هرموجينز Hermogenes، وتم إدخاله إلى إيطاليا على يد جورج

الترينزوندى George of Trebizond^(٣). وطور أنجيلو بوليتسيانو Angelo Poliziano، على سبيل المثال، المقارنة الماكروبيوسية بالتفصيل بين عمل فرجيل وخلق الله فى معطفه Manto (١٤٨٢، الأبيات ٣٥١ - ٣٦٧) حيث إن الأوصاف الحية لنص الشاعر تعكس أكثر الفصائل تنوعاً discors facies فى جمال العالم^(٤). وزعم العديد من كُتّاب عصر النهضة جمالا مماثلاً لأعمالهم^(٥). موضوع الشعر كنظير للعالم نتيجة لأوصاف "الحيوية" والتناغم المتنوع concordia discors لتعدد هذه الأوصاف يتكرر عند فيدا Vida (فن الشعر، De arte poetica، ٣، ٦٤، ٧٥) ورونسار (مراثة إلى دى مازير Elégie à Des Masures، ١-١٢) وفركلان دى لاقرينيه Vauquelin de La Fresnaye (فن الشعر Art poétique، ٣، ٦٥٩-٦٧٥) وتاسو (أطروحات حول القصيدة البطولية Discorsi del poema eroico) وآخرين^(٦). ويطبقه جورج تشابهان George Chapman على وصف هومر لدرع أخيل، وأرثر جولدنج Arthur Golding على وصف أوفيد Ovid لقصر الشمس^(٧) وهلم جرا.

بعيداً عن هذين الجانبين النوعيين كان الشعر يعتبر أيضاً مرآة لعلاقات كمية بين أرجاء العالم؛ فالتناظر بين العروض والتناغم السماوى الموجود عند شيشرون (عن الخطابة De oratore، ٣، ٤٥) وعند أوغسطين (عن الموسيقى De musica، ٦) طوره كريستوفورو لاندنيو Cristoforo Landino فى شرحه لدانتي، حيث يصير على التناظر بين الشعر وخلق الله طبقاً لعدد التفاعيل number والوزن measure والإيقاع weight (الحكمة Wisdom، ١١، ٢٠): تفاعيل feet بيت الشعر تخضع لقواعد العدد، والاختلاف بين المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة يخضع لقواعد الوزن، وإيقاع القصيدة يتشكل من خلال المعنى والعاطفة^(٨). وطور آخرون كثيرون، بداية من بوليودور فيرجل Polydore Vergil حتى مارفيل Marvell الموضوع نفسه، وغالباً ما يضيفون أفلاطون وفيثاغورس Pythagoras للمراجع التوراتية^(٩). لا تقتصر شعرية

التناغم الكمي على العروض، بل يمكن تطبيقها أيضًا على العمل ككل، الذي تجسد بنيته الصيغ الفيثاغورية أو الأفلاطونية الخاصة بتناغم الكون^(١٠).

إذا كانت القصيدة مرآة لتدويع الكون ويهيمن عليها شكلًا تناغم موسيقي مماثل، يمكننا أن نعتبر الشاعر مناظرًا للإله. في مقدمة Proemio شرحة لدائتي، يوسع لاندينو هذه الفكرة هكذا:

و قال الإغريق إن كلمة شعر مشتقة من الكلمة piin [كذا]: وهي مصطلح وسيط بين "يخلق" المناسبة لله الذي يخلق الشيء من العدم، وبين "يصنع" التي تقال عن البشر في كل فن عندما ينشئون شيئًا ما من المادة والشكل. وهذا هو السبب، على الرغم من أن خرافة الشاعر ليست مصنوعة كلية من العدم، فإنها تتجاوز الصنع وتقترب كثيرًا من الخلق^(١١).

وعلى الرغم من أن لاندينو يدافع عن التناظر بناء على أساس الاشتقاق اللغوي، فإنه يصر أيضًا على دونية الشاعر بالمقارنة بالله عند المسيحيين. فبخلاف الله لا يخلق الشاعر شيئًا من العدم ex nihilo في الواقع. فيما أنه يدمج ويحول مواد موجودة بالفعل، ربما كان أقرب للصانع demiourgos في محاوره تيمائوس Timaeus. ولكن على الرغم من أنه كان هناك قبول عام في عصر النهضة لفكرة أن الشاعر لا يخلق من العدم، فإنه يبدو في الغالب أنه يناقش الله أو يقوم بدور الوسيلة التي يصل من خلالها الخلق الإلهي إلى الكمال الذي لا يمتلكه هذا الخلق في حد ذاته. وبهذه الطريقة قلل بعض الكتاب المؤثرين في القرن السادس عشر دونية الشاعر إلى الحد الأدنى أو سعوا لأن يعوضوا هذه الدونية.

يرى يوليوس قيصر سكاليجر Julius Caesar Scaliger أن خلائق creations الفنون أسمى من خلائق الطبيعة وتقوم هذه الفكرة، التي تطورت في إطار نظرية متكلفة في الأفكار^(١٢)، على فكرة أرسطو على المحاكاة mimesis والاختلاف بين

الشعر والتاريخ. عالم القصيدة يطبق القوانين التي يعمل بموجبها تطبيقاً أفضل بكثير، فهذا العالم خال من المخاطر التي تشكل عقبات بين الفكرة وتحقيقها (فن الشعر الكتاب السابع، Poetices libri septem، ٣، ٢٥)^(١٣). يخلق الشاعر طبيعة أخرى altera natura أسمى من الطبيعية: "بما أن الشعر يمنح شكلاً لما ليس موجوداً، وشكلاً أفضل لما هو موجود، فإنه يعطى انطباعاً بخلق الأشياء نفسها، كإله آخر..."^(١٤). ينظر سكاليجر للعروض بالطريقة نفسها: في العالم لا يتحقق التناغم الموسيقي إلا على المستوى الكوني لحركة الكواكب، لا في البنية التفصيلية لنطاقه الأرضي؛ والشعر فقط هو الذي يحقق تناغماً قوياً numerosa concordia يتجلى في كل مقطع من كل بيت شعر^(١٥).

علاوة على أن السير فيليب سدن في كتابه دفاع عن الشعر يؤكد أن الشاعر "ينمي في الواقع طبيعة أخرى". فثراء الشعر وجماله يبران تنوع العالم: "الطبيعة لا تهيب الأرض بمثل بهذه الطنائس البديعة كما يفعل الشعراء المتنوعون، ولا بمثل هذه الأنهار المبهجة والأشجار المثمرة والزهور الشذية أو بأى شيء آخر يمكن للطبيعة أن تجعل الأرض المحبوبة جداً أكثر جمالاً. عالمها عالم نحاسي؛ أما الشعراء فهم الوحيدون القادرون على تقديم عالم ذهبي". لا يمكننا أن نفسر سمو الشعر هنا إلا على أن المؤلف لا يجمع المواد الموجودة في العالم، بل يخلق، مثل الله، من "الأفكار" والتمثيلات الداخلية التي يتصورها بحرية. ويقول سدن إن الشاعر ليس منغلغاً في الإطار الضيق لمواهب [الطبيعة]، بل يتجول بحرية في إطار دائرة بروج قريحته^(١٦). الشاعر موهوب فطرياً بعالم داخلي مكتمل في ذاته، وتحيطه بقبته السماوية الخاصة.

في أثناء عصر النهضة كان يعتبر علم أوصاف الكون جزءاً من المعرفة الموسوعية الضرورية للتفوق في الأنواع الشعرية العليا. وكانت معرفة الفنون والعلوم تعتبر مصدراً للاختراع بوجه عام، ولها القدرة على مساعدة الشاعر في توليد أوصاف

ومقارنات مناسبة. ولكن علم أوصاف الكون لعب أيضًا دورًا مهمًا كمادة معينة فيما يسمى "الشعر العلمي" *scientific poetry*، كما ولّد أيضًا نوعًا أدبيًا أسماه جيوم كولتييه Guillaume Colletet "الشعر الطبيعي" *poésie naturelle*: "الشعر الطبيعي هو الشعر الذي يتناول أشياء الطبيعة وكذلك الأجسام السماوية كأجسام أرضية وأولية تتأولا تمامًا" (١٧).

كان إدخال المادة العلمية في الشعر معرضًا أيضًا للنقد. لقد قال أرسطو بالفعل إن هومر وإمبيدوقليز Empedocles لا يشتركان في شيء سوى أنهما يكتبان نظمًا؛ يستحق إمبيدوقليز أن يسمى "طبيعيًا" *naturalist*، لا "شاعرًا" (فن الشعر، ١، ٤٧ب). ونتيجة لذلك كان النقاد الذين ينتقدون الشعر العلمي وشعر وصف الكون في القرن السادس عشر ذوى توجهات أرسطية.

علق أليساندرو بيكولوميني Alessandro Piccolomini على حكم أرسطو على إمبيدوقليز في كتابه ملاحظات على كتاب فن الشعر لأرسطو (١٨) *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele* وحذر قائلاً إنه لا يجب على الشعراء أن يدخلوا في مقارناتهم وأوصافهم عناصر "مخباءة في أعماق الفنون والعلوم"؛ لأن معظم القراء لن يفهموا هذه الفقرات، والأهم من ذلك، لأنه لا توجد "محاكاة" في مثل هذا الإجراء؛ فالمواد العلمية تفتقر لصفتين أساسيتين تتطلبهما فكرة المحاكاة عند أرسطو. فهذه المواد لا تمنح نفسها بسهولة للفعل *action*، بل للتطورات الوصفية. كما لا يمكن أن يكون هناك تحول للأفضل أو الأسوأ؛ لأن العلم، من وجهة نظر الشاعر، يقع ضمن مجال الحقيقة الموضوعية؛ لذلك بالنسبة لبيكولوميني لا بد للمرء أن يسلم بأن فرجيل وهومر شاعران أعظم من لوكريتيوس Lucretius ودانتى.

في إنجلترا يتخذ سدنّي أيضًا موقفًا أرسطيًا حيال الموضوع. فعندما يتحدث عن القصائد التي تتناول موضوعات فلسفية، يتذكر المقابلة التي يعقدها فن الشعر

لأرسطو بين هومر وإمبيدوكليس عندما يكتب قائلا إن النظم "ما هو إلا حلية للشعر، لا علة له؛ لأنه كان هناك العديد من الشعراء البارعين جداً الذين لم يستخدموا النظم قط، والآن هناك عدد غفير من الناطمين versifiers الذين لا يستحقون اسم شعراء"^(١٩). فالكاتب الذى ينقل معلومات من خلال النظم "متدثر بعباءة الموضوع المعروض ولا يخطو أية خطوة على طريق الإبداع". إن الافتقار إلى "الإبداع" يتضمن الافتقار إلى المحاكاة بالمعنى الأرسطى. ومن المؤكد أن عبارة "متدثر فى عباءة الموضوع المعروض" مقصودة لأن تتباين مع فكرة "يتجول بحرية فى إطار دائرة بروج قريحته" التى يصف بها سdney، كما رأينا، الشاعر المبدع حقاً.

بالتأكيد يمكن أحياناً الدفاع عن استخدام المادة العلمية فى إطار النظرية الأرسطية فى الشعر كمحاكاة. فلقد لاحظ سرفيوس Servius فى معرض تعليقه على زراعات Georgics فرجيل أن العرض الشعرى للمعرفة يتضمن استخدام علاقة متخيلة بين أستاذ وتلميذ^(٢٠). وتم تطوير حجج مماثلة للدفاع عن دانتي، الذى اتهمه Bembo وآخرون بأنه أدخل "فلسفة" كثيرة جداً فى الكوميديا الإلهية Divina commedia. يؤكد أليساندور رينوتشيني Alessandro Rinuccini فى ملاحظات مخطوطة تنسب له (ح ١٥٨٧) أن الفلسفة هى المادة المناسبة للحوار بين الأبطال المثقفين فى قصص دانتي؛ ويهذه الطريقة تساهم الموضوعات العلمية فى معقولة المحاكاة:

من يلومونه على تناول العلوم بطريقة رفيعة جداً لا يدركون أنه يدعى المعقولة verisimilitude؛ لأن شخصين متميزين مثله هو وفيرجل Vergil يستطيعان أن يقدمتا تأملات بصورة أفضل من الأبطال المسئولين عن حكم الآخرين؛ وتطلب منهما المكان والزمان والمناسبة أن يفعلا ذلك، كما يدخل دانتي ذلك بالترديد. باختصار، إنه يحاكى رجلاً يرغب فى التعلم^(٢١).

لكن استخدام هذه الموضوعات العلمية تم تبريره بأسباب نظرية محضه أيضاً؛ فلقد كان هناك تعريف آخر للشعر لا يقوم على استخدام التخيل، بل على الوزن، واقترحه أفلاطون قديماً (فيدروس، ٢٥٨ ب) وآخرون. إذا تم تعريف الشعر من خلال الوزن فقط، سيتمكن للشاعر أن يكتب عن كل الموضوعات بغض النظر عما إذا كانت هذه الموضوعات مصبوبة في قالب تخيلى. قبل عام ١٤٠٦ كان كولوشيو ساليئاتي Coluccio Salutati قد أعلن - في عمله غير المكتمل أعمال هرقل De laboribus Herculis - بالفعل أن معظم أنواع القول artes sermocinales لها مادتها الخاصة ونهايتها المقيدة؛ وهى تكمل بعضها بعضاً دون أن تتداخل حدودها؛ عالم النحو لا يناقض عالم البلاغة. والشعرية فقط غير خاضعة لهذا النوع من التحديد التوزيقي؛ فالشعر ليس مادة خاصة به، وبالتالي فهو قادر على تناول كل الموضوعات، الأمر الذى يجعله يكمل أنواع القول الأخرى. وهكذا، على الرغم من أن الشعر مجرد شكل من أشكال القول، فإنه يحل محل كل هذه الأشكال القولية: "والآن ليست مادة الشعر شيئاً محدداً... ولكنها عامة مفتوحة باتساع..."^(٢٢).

من بين كل الموضوعات العلمية الممكنة، يحتل علم وصف الكون مكانة متميزة بين أعلى الموضوعات وأكثرها ملائمة للشاعر. فى الواقع يقول بونتي دى تيار Pontus de Tyard فى كتابه أول فضولى Le premier curieux (1557): "بما أن... الإنسان لا يستطيع أن يتمنى أو يتلقى خيراً أعظم من المعرفة الحقيقية بالأشياء، أعتقد أن حالة الإنسان الذى يقضى حياته مع العلوم حالة سعيدة وحميدة... لقد خلق الإنسان ليتأمل العالم"^(٢٣). ليس العلم، خاصة فيما يتعلق بنظام العالم، حكراً على المتخصصين فقط، فهو يخص بشرية الإنسان، وما دام كذلك، لابد أن يسترعى اهتمام البشرية كلها وتأملها. يرى چاك بليتييه مانى Jacques Peletier de Mans أن الشاعر أقدر الناس على ذلك؛ وهنا لا يتم تبرير شعر وصف الكون cosmographic poetry فحسب، بل ويتم الإعلاء من شأنه أيضاً: "لا يوجد جمال فى عالم الطبيعة/

لا يوجد سر في تنوع العلم، لا يجب على الشاعر أن يتحدث عنه بلسان الجميع من خلال أشعار مقعمة بالمباهج الجادة^(٢٤). وهكذا يمنح الشاعر الكوني دورًا مزدوجًا (يمتع/يعلم، docere/placere)، فهذا الشعر قادر، من جهة، علم تعليم الجهلاء كيف يرون العجائب الطبيعية في الكون، وقادر، من الجهة الأخرى، على أن يقدم للمثقفين موضوعًا للدراسة يعد أفضل وسيلة يقفون بها وقت فراغهم otium.

لذا كيف تتأثر الاستعارات الكونية والشعر الكوني بالثورة العلمية؟ تعتمد الاستعارات الكونية cosmological metaphors على رؤية للعالم تلعب فيها التماثلات والتناظرات دورًا أساسيًا، وتواصل استخدامها حتى بعد القرن السابع عشر لا على يد شعراء عصر التنوير والشعراء الرومانسيين فحسب، بل وكذلك على يد النقاد العقلانيين أمثال مارمونتيل Marmontel. في الواقع، استمرت كتابة الشعر الكوني حتى القرن التاسع عشر. ولكن ما يهمنا هنا أنه يوجد أيضًا منذ بداية القرن السابع عشر فصاعدًا وعى بعلاقة جديدة بين العلم والأدب؛ فـ "العلم الجديد"^(٢٥) new science، والمناهج التجريبية، مال لفصل نفسه عن الشعر. فلم يعد الإنسان المخلوق المتميز، أي المتأمل الذي تم خلق العالم من أجله. ونجد أن أبيات جون دن John Donne الشعرية في قصيدته الذكرى السنوية الأولى First anniversary التي يتحسر فيها على تدمير الكون التقليدي على يد "الفلسفة الجديدة" من بين أبرز الدلائل على أزمة في هذه العلاقة. وربما كان أوضح تجلٍ للتحويل متمثلًا في تطوير شعرية الإبداع poetics of wit [esprit, ingenio, ingegno]. ومن الأمثلة التي تكشف علاقة الشعر الغامضة بـ "العلم الجديد" في الإرداف الخلفي oxymoron لعنوانه، هو كتاب المنظار المنظوري الأرسطي Il cannocchiale Aristotelico (١٦٥٥) لإمانويل تيساورو Emanuele Tesauro.

يتحدث تيساورو بطريقة غامضة عن التلسكوب. ومن المؤكد أنه يرى فيه تجاوزًا للإدراك البشري الطبيعي، مما يفتح مجالًا جديدًا للاكتشاف العلمي. ولكنه

أكثر اهتمامًا بالتكنولوجيا المذهلة من اهتمامه بتقدم العلم؛ فبالنسبة له لا يعد معنى التلسكوب معنى بروميثيأ Promethean: فهو يمدح التلسكوب فى ذلك الجزء من عمله، الذى يعبر عن الإعجاب بالابتكار البشرى كشكل من أشكال الخداع البصرى، ويصير التلسكوب نفسه فى الأساس موضوع عمل بطولى مجازى باهر tropological tours de force، الأمر الذى يوحى بأداة سحر، لا أداة علمية: فيتم تقديمه على أنه "جناحان من الزجاج" يسمحان للمرء أن "يعبر البحار دون شراع"، وأن "يطير إلى السماء سريعًا كالبرق"^(٢٦).

هذه الإزاحة من مجال المعرفة إلى اللذة الخالصة تميز أيضًا تناول تيساورو للمجاز tropes، وهو الموضوع الأساسى لكتابه. لا يطلب من المجاز البارع أن يكشف عن الحقيقة، فالهدف الوحيد للاستعارات، مثل تلك التى تطبق على التلسكوب، هو أن يتم الإعجاب بها لذاتها: "و ينبع المذهل من... حقيقة أن نفس المستمع، التى تروضها الجدة، تأخذ فى اعتبارها جدة الذهن الممثل والصورة غير المتوقعة للشئ الممثل"^(٢٧)؛ الذهن الحاذق يتأمل حدته الخاصة acutezza فى الاستعارة غير المتوقعة. ولكن بخلاف نرجس Narcissus، لا تهمين عليه تلك الصورة أبدًا؛ فاستعاراته ابتكارات واعية يهيمن عليه تمامًا التمكن الفنى الذى يقدم له مبحث مثل المنظار المنظورى الأرسطى تعليمات منهجية مفصلة^(٢٨).

الاستعارة البارة ليست بها إحالة لعلم الكون أو علم وصف الكون؛ فهى لاتعدو أكثر من كونها حلية، أى مجرد أداة تجميل. ولكن هذه المَجَمَلات لها دلالة مزدوجة على الأقل. أولاً، الرغبة فى التزين هى بالتحديد ما تميز الإنسان عن المخلوقات الأخرى: للبشر فقط، وليس للحيوانات أو للملائكة، تعبير الطبيعة عن اشمئزاز شديد من أشياء الحياة اليومية...^(٢٩). ويحول الذهن الحاذق، من خلال استعاراته، عالم الكلام العادى المعيارى إلى عالم من العجائب التأملية يحقق الإنسان من خلاله تفرد. ولكن التلاعب الاشتقاقى القديم بكلمات مستحضرات التجميل

cosmetics والكون cosmos لا يجب أن ينسى هنا. يدرك تيساورو التناظر التقليدي بين المؤلف والخالق، ويقول بأنه نتيجة لأن المجاز tropology البارح لا يزعم أنه ذو محمل إحالي، فإنه يقترب من الخلق من العدم اقتراباً شديداً: "لذلك هناك مغزى ما في أن البشر البارعين يسمون إلهيين. فكما يخلق الله ما هو موجود مما هو غير موجود، بالطريقة نفسها التي ينتج بها الإبداع الكائنات من اللاكائنات: إنه يجعل الأسد إنساناً، وطائر العقاب مدينة"^(٣٠). ولكن مثل هذا التأكيد في بلاغة تستبعد الصدق والمعقولة يمكن قراءته على أنه قناع تجميلي آخر، بدلا من أن نقرأه على أنه تمجيد حقيقي.

الهوامش

- 1- L. Brisson, "Le discours comme univers et l'univers comme discours: Platon et ses interprètes néo-platoniciens", in *Le texte et ses représentations* (Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1987), pp. 121-8. Unless otherwise indicated, the translations in the present chapter are those of the author.
- 2- M.-S. Rostvig, 'Ars aeterna: Renaissance poetics and theories of divine creation', *Mosaic* 3 (1969-70), 40-61.
- 3- See M. Baxandall, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450* (Oxford: Clarendon Press, 1971).
- 4- See Angelo Poliziano, 'Manto' (Florence: Miscominus, 1482). A facsimile reprint of the 1482 Latin text is available in Perrine Galand's French translation of Poliziano's 'Les silves' (Paris: Les Belles Lettres, 1987), pp. 132 - 71.
- 5- See P. Galand-Hallyn, 'Discours-nature et naturel du style chez Politien et Ronsard', in *Les yeux de l'éloquence: poétiques humanistes de l'évidence* (Caen: Paradigme, 1994), ch. III, p. 7.
- 6- See Girolamo Vida, *De arte poetica*, ed. R. G. Williams (New York: Columbia University Press, 1976); Pierre de Ronsard's "Elegie a Louis des Masures", in *Ronsard II: odes, hymns and other poems*, ed. G. Castor and T. Cave, 2 vols. (Manchester: Manchester University Press, 1977), vol. II, pp. 128-31; Vauquelin de La Fresnaye, *L'art poétique*, ed. G. Pelissier (Paris: Garnier, 1985); Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroica*, ed. L. Poma (Bari: Laterza, 1964).
- 7- Compare S. K. Heninger, Jr., *Touches of sweet harmony: Pythagorean cosmology and Renaissance poetics* (San Marino, CA: Huntington Library, 1974).
- 8- See E. N. Tigerstedt, 'The poet as creator: origins of a metaphor', *Comparative literature studies* 5 (1968), p. 458.

- 9- Heninger, *Touches of sweet harmony*, pp 382-5.
- 10- Rostivg, 'Ars aeterna', p. 70.
- 11- Text cited in Tigerstedt and translated by the present author, 'The poet as creator', p. 458.
- 12- Compare E. Panofsky, *Idea: a concept in art theory* (New York: Harper & Row, 1968).
- 13- Scaliger, *Poetices libri septem*, ed. A Buck (1561; facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: F. Frommann, 1964), Book III, ch. 25, p. 113.
- 14- *Ibid.*, Book I, ch. I, p. 1.
- 15- See C. Balavoine, 'La Poétique de J.-C. Scaliger: pour une mimésis de l'imaginaire', in *La statue et l'empreinte: la poétique de Scaliger* (Paris: Vrin, 1986), pp. 107 - 29; see esp. p. 155.
- 16- *The defence of poesie*, ed. J. A van Dorsten (London: Oxford University Press, 1966), pp. 23-4.
- 17- G. Colletet, *Traité de la poésie morale et sententieuse*, in *L'art poétique* (Paris: A. de Sommerville and L. Chamhoudry, 1658), p.38.
- 18- Alessandro Piccolomini, *Poetica d'Aristotele* (Venice: G. Guariseo, 1575), p. 36.
- 19- Sidney, *The defence of poesie*, p. 26.
- 20- Compare B Effe, *Dichtung und Lehre: Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts* (Munich: Beck, 1977), p. 21.
- 21- Alessandro Rinuccini [attributed notes], MS Ashburnham 652 of the Biblioteca Laurenziana, cited and translated by B. Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. II, p. 886.
- 22- C. Salutati, *De laboribus Herculis*, ed. B. L. Ullman, 2 vols. (Zurich: Thesaurus Mundi, 1951), vol. I, p. 18.
- 23- *Le premier curieux*, ed. J. C. Lapp (Ithaca: Cornell University Press, 1950), p. 1.
- 24- *Œuvre poétiques* (Paris: R. Coulombel, 1581). p. 72.

- 25- See the following chapter of Ann Blair in the present volume, 'Natural philosophy and the "new science"'.
- 26- E. Tesauro, *Il cannocchiale Aristotelico* (Venice: Milochio, 1682), p. 55 [1670; facs. reprint Bad Homburg: Gehlen, 1968, ed. Buck].
- 27- *Ibid.*, pp. 164-5.
- 28- See F. Hallyn, 'Port-Royal et Tesauro: signe, figure, sujet', *Baroque* 9-10 (1980), 76-86.
- 29- Tesauro, *Il cannocchiale*, p. 74.
- 30- *Ibid.*, p. 51.

(٤٧)

الفلسفة الطبيعية و"العلم الجديد"

آن بلير

افترضت الدراسات التى قام بها ماجورى هوب نيكولسون Marjorie Hope Nicolson وآخرون عن أثر "العلم الجديد" new science على الأدب الإنجليزى فى القرن السابع عشر تخطيطاً غير إشكالى للحدود بين العلم والأدب. ومنذ خمسينيات القرن العشرين، واجهت هذه الفكرة اعتراضاً من قبل الاتجاهات الجديدة فى "الأدب والعلم" (بداية من حيز الاتصال cyberspace حتى بلاغة العلم)، وكذلك من قبل الأبحاث التاريخية حديثة العهد. وكما سيتضح من هذا العرض القصير، يحبط التعقد التاريخى للعلاقات بين الفلسفة الطبيعية natural philosophy والأدب فى بداية العصر الحديث الزعم التقليدى لعلم منفصل "يؤثر" فى الأدب، كما يحبط أيضاً التوحيات الأقرب عهداً بأن العلم أدب. فى عصر النهضة الحقيقى (فلنقل، حتى عام ١٦٣٠)، تداخلت المناهج والأهداف والأفراد المتعلقة بكلا المجالين تداخلاً اتخذ طرائق عديدة. وخلال القرن السابع عشر، مالت التطورات الجديدة فى العلم والنقد الألبى، أحياناً عن وعى، إلى تعريف المجالين على أنهما منفصلان، بل ومتعارضان. وعلى الرغم من أننا يمكننا أن نتبين فى هذه الاتجاهات أسس إحساننا فى العصر الحديث بفجوة بين العلم والأدب، فإن هذه الفجوة لم تكن ظاهرة بسهولة فى ذلك الزمان.

على الرغم من أن الفلسفة الطبيعية كانت تستند إلى تراث قديم، فإنها في عصر النهضة بحثت عن معرفة سببية يقينية عن الطبيعة وتم ذلك في الأساس من خلال تأويل النصوص المعتمدة وشرحها. كانت المناهج المستمدة من الكتب تعد بنتائج أكثر إثارة مما قبل ما دام أمكن تطبيقها تطبيقاً يتجاوز كتابات أرسطو وشارحيه الاسكولائيين، وهى كتابات كانت محورية في المناهج الدراسية للعصور الوسطى. ويرجع الفضل للحركة الإنسانية في توفر عدد هائل من الأعمال القديمة، التى كانت قد اكتشفت حديثاً، عن الطبيعة: الشروح القديمة المتأخرة لأعمال أرسطو (على سبيل المثال فيلوبونص Philoponus، سمبليسيوس Simplicius، وألكسندر أوف أفروديزياس Alexander of Aphrodisias)؛ وصف الكونيات والفلسفات ما قبل السقراطية والإبيقورية والرواقية والزهدية والأفلاطونية الجديدة؛ والأعمال الجديدة والترجمات الأفضل للأعمال القديمة للكُتَّاب الذين ما زالوا يحتفظون بقدر من سلطتهم مثل: أرسطو وبطليموس Ptolemy وچالن^(١) Galen. حتى منتصف القرن السابع عشر تقريباً، كانت الممارسة الأساسية للفلسفة الطبيعية تتمثل في تحقيق وتأويل مثل هذه النصوص المتغايرة وتجميعها وتصنيفها والتوفيق بينها ومحاكاتها^(٢).

في الجامعات، كانت الفلسفة الطبيعية (و هى فرع من فروع الفلسفة الأربعة إلى جانب المنطق والميتافيزيقا وعلم الأخلاق ethics) تكمن فى تفسير explication النصوص المعتمدة canonical وشرحها commentary، بداية من كتاب الطبيعة Physics لأرسطو الذى يتناول مبادئ الطبيعة (المكان والزمان والحركة وما شابه ذلك)، حتى الأعمال الأكثر تخصصاً عن علم الأرصاد الجوية meteorology أو علم النفس أو الطب النظرى. وأنتج الازدهار الأكانيمي في أواخر القرن السادس عشر، وبدايات القرن السابع عشر أطروحات لا حصر لها ومباحث متخصصة ونصوصاً مدرسية عن هذه الموضوعات^(٣). أما بالنسبة للجماهير العريضة غير المتخصصة، فقام الكُتَّاب خارج الجامعة (فى العادة أطباء أو محامون أو قساوسة) بتجميع ومناظرة طبيعة

وأَسباب "وقائع" طبيعية غفيرة (وأحياناً وقائع ميكانيكية) تمّ تجميعها من مجال واسع من الكتب المتاحة، القديم منها والحديث. وعلى الرغم من إمكان اشتغال هذه الأنواع المختلفة من الأعمال على ملاحظات مباشرة وتقارير ثانوية المصدر، وتراث محلي بالإضافة إلى معلومات مستقاة من الكتب، فإن هذا النوع التقليدي من الفلسفة الطبيعية خلق معرفة جديدة، وتمّ ذلك في الأساس من خلال تصنيف النصوص ونقدها وتفسيرها.

و في الوقت نفسه، قبل عام ١٦٣٠، أُدخلت حفنة من الكتب التأكيدات المقترنة بـ "العلم الجديد": خاصة المطالب الجديدة بتطبيق الرياضيات على العالم الفيزيقي، ومطالب ملائمة الملاحظة التجريبية والتطبيقات العملية للمعرفة الطبيعية. وعلى الرغم من أن هذه الاهتمامات الجديدة علمية بالمقاييس الحديثة، فإنها نبعت، جزئياً، من المناهج الإنسانية لاستعادة النصوص ومحاكاتها؛ لذا يتفق البحث الجارى مع كيبلر، Kepler عندما اشتكى من أن كوبرنيقوس Copernicus، عندما أطلق شرارة ثورة فلكية، "حاكى بطليموس، لا الطبيعة"^(٤). بالمثل، عندما رفض أندرياس فيساليوس Andreas Vesalius التقسيم التقليدي للعمل إلى أطباء متقنين وخدم بسطاء يقومون بإجراء التشريح، استحضّر المبادئ المنهجية لقنوته القديم جالان^(٥). وبالنسبة لنيقولو تارتاجليا Niccolo Tartaglia، وهو شخص عَلم نفسه بنفسه وكان يعمل مهندساً عسكرياً عند دوق أيرينو Duke of Urbino، قدم له كتاب العناصر Elements لأقليدس Euclid، الذى كان قد ترجم إلى اللغة المحلية حديثاً، شكل ومثال محاولته لإضفاء طابع الرياضيات على علم القذائف ballistics ورفعها إلى درجة عالية^(٦). وسواء أ كانت التجديدات العلمية فى القرن السادس عشر رياضية أم تجريبية أم اجتماعية، فإنها استمدت من النصوص القديمة ذخيرة ثرية من النماذج والمناهج والبيانات والنظريات.

على الرغم من أن الفلسفة الطبيعية في عصر النهضة قامت على محاكاة النماذج القديمة واستغلال المصادر النصية، فإنها لم تولد أية نظريات في الممارسات الأدبية الخاصة بأهدافها. وبالتالي لم تساهم إسهامًا مباشرًا في تشكيل المبادئ الأدبية النقدية. لم تستلزم الاستعارة الإيحائية المتمثلة في قراءة كتاب الطبيعة كمرجع مرافق للكتاب المقدس، على سبيل المثال، منهجًا تأويليًا معينًا. وهذه الاستعارة مستقاة من المصادر التوراتية والمصادر القديمة (خاصة القديس بولس St. Paul، ولوكريتيوس Lucretius والرواقيين Stoics)، وهي تعبير مبتذل يستخدم لتعضيد المواقف المتناقضة من الفلسفة الطبيعية؛ ففي أحد الأطراف القصوى، على سبيل المثال، وجد جاليليو Galileo أن كتاب الطبيعة مكتوب بلغة الرياضيات الأكثر فصاحة عن لغة الكتب المقدسة؛ وعلى الطرف الآخر، اعتقد الشاعر العلمي البروستانتى دى بارتاس Du Bartas، متبعًا لوتر، Luther، أنه لا يمكن قراءة كتاب الطبيعة إلا من خلال عدسات الإيمان^(٧).

ويدل على أن تطور فلسفة الطبيعة منهجًا أدبيًا خاصًا بموضوعهم، نهلوا من التعليم الإنسانى والثقافة المحيطة للصفوة المتعلمة. ولم يشكل فلسفة الطبيعة جماعة مهنية منفصلة، وتلقوا تعليمًا متخصصًا رسميًا ضئيلاً خارج الكليات الطبية أو كلية جريشام Gresham College الجديدة فى لندن لعلماء الرياضيات الممارسين. حتى علماء الرياضيات، الذين تم وصف مناهجهم وموضوعاتهم بوضوح منذ القدم، كانوا يتدربون أيضًا كإنسانيين. وهكذا على الرغم من أن كل كاتب اقترن فى الأساس بمجال من المجالين، فإن "الأدب"، و"العلم" فى عصر النهضة تداخلتا عند العديد من الكتاب الكبار؛ فكل كاتب فلسفى تقريبًا مرت عليه أوقات لتأليف تمارين أدبية من نوع ما، خاصة القصائد، فى التجمعات الأكاديمية، أو المنتديات الأولى، فى مقدمات الكتب، أو فى الاحتفال بالمناسبات السياسية أو الأكاديمية^(٨). ترك لنا جاليليو مسرحيتين كوميديتين وقلة من القصائد اللاتينية الجديدة مخطوطة ونشر نقدًا لأسلوب

تاسو Tasso، أراد جاليليو البساطة الكلاسيكية والنظام الكلاسي لأريوستو Ariosto، وهاجم أوُسليم محررة Gerusalemme liberata لتراكيبها اللغوية المعقدة جدًا وتهويلاتها، وتشويهها للمفردات التوسكانية Tuscan، وافقار شخصياتها للاتساق النفسي؛ وبينما أسهم جاليليو بهذه الطريقة في الموجة العامة المعادية للتكلف في الأسلوب في الفترة ١٥٩٠-١٦١٥، قام أيضًا بهجر اللاتينية الكلاسيكية في سبيل أسلوب إيطالي يميل إلى الإفراط الجذلي والنبهة الشخصية من أجل الوصول إلى جمهور أعرض^(١). ألف كبلر "حلماً" وحاكى فيه لوسيان Lucian وبلوتارك Plutarch، وفيه يتخيل أنه يرى الأرض من على سطح القمر، كما يتخيل مفارقة هزلية جادة عن ندفة الثلج كهديفة في عيد رأس السنة لأحد ولاية نعمته من رجال البلاط. حتى في عمل متخصص مثل لغز وصف الكون Mysterium cosmographicum (١٥٩٦)، الذى يطور فيه كبلر نظريته القائلة بأن الكواكب متداخلة بين الجوامد الخالصة perfect solids، يظهر كبلر وعيًا متقنًا بالذات كمؤلف عندما يصف صعوبات التوفيق بين المعطيات ونظريته في الطبعة الأولى، ويضيف، في طبعة لاحقة عام ١٦٢٠، نقدًا كاملاً لعمله الأول في سلسلة من الهوامش الطويلة المتبصرة. وعلى العكس من ذلك، كان بعض الأشخاص البارزين الذين كانوا يحتلون مكانة متميزة في النقد الأدبي في عصر النهضة لهم نشاط أيضًا في الفلسفة الطبيعية: خاصة جيرولامو فراكاستورو Girolamo Fracastoro (الطب)، وفرانيسكو باتريسي Francesco Patrizi (الفلسفة الطبيعية المعادية لأرسطو)، وچاك بليتييه المانى Jacques Peletier du Mans (الحساب).

حتى عند "القيام بالعلم"، ساهم فلاسفة الطبيعة في تطوير اللغات والأشكال والاستعارات الأدبية. فعلى سبيل المثال، يعتبر كتاب جاليليو محاوراة خاصة بنظامي العالم الأساسيين Dialogue concerning the two chief world systems (١٦٣٢) علامة بارزة في تطور اللغة الإيطالية كلغة محلية؛ ويسر الشيء نفسه على كتاب

تقدم المعرفة لبيكون (١٦٠٥) بالنسبة للغة الإنجليزية؛ ومع ذلك، كتب هذان الكاتبان أعمالاً أخرى باللغة اللاتينية. لعبت الفلسفة الطبيعية دوراً في الظهور المبكر للغات المحلية، وكذلك في الاستمرار المتأخر للغة اللاتينية. فاستمر استعمال اللاتينية حتى القرن الثامن عشر بالنسبة للأعمال التي تخاطب قارئاً متخصصاً أو أكاديمياً، وأشهر هذه الأعمال كتاب مبادئ الرياضيات Principia (١٦٨٧) لنيوتن Newton أو نظام الطبيعة Systema naturae (١٧٣٥) لليناوس Linnaeus. لكن في القرن السادس عشر، لقي الصناع ذوى المعرفة الضئيلة باللاتينية أو عديمو المعرفة بها (في مجالات تتراوح من الجراحة إلى الهندسة وصناعة الخزف) احتراماً كبيراً بصفقتهم كتاب يكتبون أطروحات متخصصة تظهر تمكنهم البار في دراسة الطبيعة (باريه Paré، تارتاجليا، وممارسو الرياضيات الإنجليز). وبعضهم استخدم اللغة المحلية عن وعى من أجل أن يتحدثوا الهرميات الفكرية والأكاديمية الراسخة، وهاجموا، مثلاً، أفضلية النظرية على الممارسة (باليسى Palissy) أو أفضلية المعرفة القديمة على الحكمة الإلهية theosophic (باراسلوس Paracelsus). وهذه المطالبات التي تتحدى بأن تحرر اللغة المحلية الفلسفة الطبيعية من المراتب الضيقة لتلك الفلسفات، التي تدين فقط للمعرفة الكلاسية وجدت صدى لها أيضاً عند رجالات الأدب مثل جون راستيل John Rastell (ح ١٥١٠) وسبيرون سبيروني^(١٠) Sperone Speroni (١٥٤٧). وكان المؤرخون الطبيعيون أيضاً من أوائل من أدخلوا اللغة المحلية في المصطلحات nomenclatures وفي كتابه الأطروحات (على سبيل المثال، على يد جيوم رونديليه Guillaume Rondelet وبيير بيلون Pierre Belon وليونارد فوش Leonhard Fuchs)؛ وكانت صعوبة اعتبار مصطلحات اللغة المحلية في فصائل النبات والحيوان مثيلة للفصائل القديمة - كانت هذه الصعوبة معروفة جيداً منذ مناظرات القرن الخامس عشر حول ترجمة كتاب التاريخ الطبيعي Natural history لبلينى Pliny، وظلت ذات أهمية قصوى عند محاولة اتباع الوصفات الطبية القديمة

بدقة^(١١). وفي الوقت نفسه، أسهمت ترجمات متزايدة للفلسفة الطبيعية المكتوبة باللغة اللاتينية القديمة أو لاتينية عصر النهضة في تطوير مصطلحات اللغة المحلية فيما يتعلق بالموضوعات العلمية. ولكن الكتاب اشتكوا من صعوبة مهمتهم؛ واستمرت المجادلات حول الاستخدام الملائم للاقتباسات من اللاتينية، واللغات الأخرى، في مقابل الاستقاقات الجديدة أو التعبيرات العامة من اللهجات المحلية - استمرت هذه المجادلات حتى القرن السابع عشر^(١٢). في الواقع، تم تأويل دعوة توماس سبرات Thomas Sprat الشهيرة عام ١٦٦٧ إلى أسلوب "واضح وبسيط" - التي اعتبرها ر. ف. جونز R. F. Jones مصدر نثر "تفعى" جديد معاد للبلاغة - بعد سنوات عديدة من الجدل على أنها رد فعل ضد العبارات اللاتينية الركيكة في النثر الإنجليزي للباحثين المعاصرين، لاعلى أنها رد فعل ضد البلاغة نفسها. وتمت صياغة المصطلحات الجديدة على غرار النماذج اللاتينية، خاصة في ترجمة الأعمال العلمية، لدرجة أن بعض الكتب الإنجليزية اشتملت على معاجم مصطلحات تفسر الكلمات الجديدة؛ وكان جون إيفلن John Evelyn و جون ولكنز John Wilkins من بين أولئك الذين نادوا، مثل سبرات، بوضع حد للاستخدام المغالى فيه للعبارات اللاتينية والكلمات ذات المعاني المتعددة. واشتكى روبرت بويل Robert Boyle أيضاً من غموض اللغة الكيميائية على وجه الخصوص^(١٣).

ساعد فلاسفة الطبيعة أيضاً في تطوير أشكال أدبية جديدة: اليوتوبيا utopia (بيكون؛ كامبانيللا Campanella)، الرحلة الكونية (كبلر، هيجنز Huygens)، المناظرة (برونو Bruno)، المقالة والحكمة الموجزة aphorism (بيكون)^(١٤). ونجد أن استعارات المسرح والكتب والنكات المتعلقة بالطبيعة تضيف نكهة خاصة على كتاباتهم^(١٥). والمحاور، وهى من الأشكال الأكثر تقليدية، التى كانت واسعة الانتشار فى عصر النهضة، تغلب على العديد من أنواع أعمال الفلسفة الطبيعية، بداية من الأطروحات المتخصصة عن الطب أو الفلك (عن أسباب الأشياء الخفية De abditis

rerum causis (١٥٥٠) لجان فرنل Jean Femel؛ وكتاب المختصر Epitome، ١٦١٨-١٦٢١، لكلبلر (Kepler) حتى الأسئلة والإجابات البسيطة للنصوص المدرسية للمبتدئين، في التصنيفات الموسوعية (مسرح عالم الطبيعة Universae naturae theatrum، ١٥٩٦، لجان بودان Jean Bodin) وعلوم اللاهوت الطبيعي (لامير دانو Lambet Daneau، الفيزياء المسيحية Physica christiana، 1597). يمكن استخدام المحاور التعليمية بنجاح كبير، كما اكتشف جاليليو عندما استخدم في كتابه محاور Dialogue عام ١٦٣٢ البلاغة في المعركة الدائرة بين الكونيات cosmologies بنجاح فائق أدى إلى إدانتها^(١٦).

أخيرًا، كان عصر النهضة أوج ظاهرة حيرت في الغالب المدركات الحديثة، وهي الظاهرة التي يطلق عليها بطريقة مائعة اسم "الشعر العلمي". طوال عصر النهضة في كل أنحاء أوروبا، ولدت الأمثلة والتقارير المكتشفة حديثًا عن الشعر اليوناني واللاتيني القديم الذي يتناول الطبيعة (على سبيل المثال، مانيليوس Manilius، فرجيل، هسيود، كولوميلا Columella، أوبيان Oppian، نيكاندر Nicander، زينوفانيز Xenophanes، لوكريتيوس) محاكين: ومن بينهم جورج بوشانان George Buchanan، الكرة الأرضية Sphaera، ودي مونان Du Monin، علم الفلك Uranologie (١٥٨٥)، (١583، الفلك)؛ جوفاني بونتانو Giovanni Pontano، السماء Urania (١٤٨٠)، التتجيم، علم الأرصاد الجوية؛ جيرولامو فراكاستورو Girolamo Fracastoro، مرض الزهري Syphilis (١٥٣٠)؛ أوجيريلي Augurelli، صناعة الذهب Chrysopoeia (الكيمياء السحرية، ١٥١٨)، ماركو فيدا Marco Vida، دودة القز Bombyx (عن دودة الحرير، ١٥٢٧)^(١٧). كان هؤلاء الشعراء التعليميون، إلى حد كبير، ينطلقون من أهداف عملية؛ لتسهيل حفظ المعرفة المفيدة أو لاستعراض مهاراتهم الفائقة في هذا الشكل الصعب للغاية من أشكال المحاكاة. في أعقاب عمل جماعة الثريا the Pléiade في خمسينيات وستينيات القرن السادس عشر، تصور الشعراء الفرنسيون أنفسهم مرشدين متعلمين

وملهمين للكون، الذي اكتسب الطابع المسيحي وفي الغالب الطابع الأفلاطوني الجديد. وأدركوا روابط أعمق بين الشاعر والفيلسوف الطبيعي، على سبيل المثال، في إلهام شيطاني مشترك (رونسار، ترانيم Hymnes، 1553، 1556)، أو في الفهم العويص للحكمة السرية (موريس سيف، Maurice Scève، العالم الأصغر Microcosme، 1562، جى لو فيفر دى لابوديرى Guy Le Fèvre de La Boderie الموسوعة المصغرة Encyclic، 1971، أو شعراء السيمياء مثل جوزيف دى شين Joseph du Chesne، المرأة الكبرى للعالم Grand miroir du monde، 1587، أو كلوفيس هستو دى نيزيمون Clovis Hesteau de Nuysement، جدول هرمس، Table d'Hermès، بالإضافة إلى قصائد أخرى كتبت في الفترة (١٦٢٠-١٦٢٤). وكان هؤلاء الشعراء يعتبرون السماوات، على وجه الخصوص، موضوعًا ساميًا من موضوعات الشعر، الذي سينغني بمدائح الله الخالق المقدس^(١٨) (ج.أ. دي بائيف J.-A. de Baïf، الشهب Météores، 1567؛ جان إدوار دى مونان Jean-Edouard du Monin، علم الفلك Uranologie، 1583؛ بالإضافة إلى آخرين).

سواء أكان هؤلاء الشعراء ذوى توجهات تعليمية أم غنائية، فإنهم سعوا لأن يحققوا هدفًا مشتركًا بين الشعر والفلسفة الطبيعية: أن يقرنوا المفيد utile بالمتع dulce. وفي تشابه دقيق يقول هوراس المأثور المبتذل عن هدف الشعر، كانت الفلسفة الطبيعية تلقى الاستحسان في عصر النهضة؛ لأنها تعلم حكمة الله وعنايته الإلهية وتمتع القارئ بتفاصيل متنوعة من الوصف الطبيعي (تمتع وتعلم docere et delectare)^(١٩). وطوال معظم هذه الفترة قامت المعرفة العلمية المشتملة في هذا الشعر على المعرفة التقليدية المنقولة من المصادر القديمة والمتاحة في الكتيبات التعليمية الأولية، فعل سبيل المثال، وصف شعراء فرنسا في أواخر القرن السادس عشر للسماوات لا يظهر فيه أى أثر للمعرفة أو الاهتمامات الشائعة لدى علماء الفلك في تلك الفترة^(٢٠)، ولهذا السبب، كان الشعر بمثابة المقياس المفيد لتغلغل

الأفكار العلمية الجديدة بين الجمهور العريض، وكذلك مقياس التحولات المفهومية التي حدثت في هذه العملية، على سبيل المثال، اعترض العديد من علماء الفلك على الكوبرنيقوسية Copernicanism، ولكن لم يكن السبب في اعتراضهم أنها تزحزح البشر من مكانهم النبيل في مركز الكون؛ على العكس تمامًا، كان الاعتراض الأرسطي يتمثل في أن الأرض جسم غليظ وثافه للغاية، لدرجة أنها لا تستحق أن تشترك في الحركات الكاملة للأجسام السماوية. لكن شعراء مثل جون دن John Donne أدركوا غاية مجموعة التصورات التقليدية جدًا، وعبروا عن فزعهم وارتياهم في عالم يغير نقطة مركزه على الدوام عند تكسر الدوائر وهي مشاعر لم يعبر عنها فلاسفة الطبيعة مطلقًا^(٢١).

عندما طور عصر النهضة شعرية جديدة استمدت إلهامها من كتاب أرسطو الذي أعيد اكتشافه عن الموضوع، عملت النظرية الأدبية على مر الزمن على استبعاد الفلسفة الطبيعية المكتوبة شعراً من نطاق الشعر. وعلى الرغم من أن بعض النقاد أمثال: باتريسي وفراكاستورو وج. س. سكاليجر J. C. Scaliger، كانوا ما زالوا يفضلون الشعر العلمي، فإن الأرسطيين المتشددون أمثال: سبيروني وفارشى Varchi وفيتوري Vettori ومنطينو Minturno أدانوا هذا الشعر^(٢٢). ومع بداية القرن السابع عشر في فرنسا، أقرت القواعد الكلاسيكية التي وضعها ماليرب Malherbe إدراج شعراء الجيل السابق في طي النسيان. ولكن في إنجلترا لم يثر الشعر العلمي بوجه عام انتقاداً كبيراً؛ فحتى سدنّي الذي كان من أشد معارضى هذا الشعر تراخى في إدانته، ممتدحاً تبجيله على سبيل المثال^(٢٣). وفي خلال القرن السابع عشر، استمر تدفق أعمال أصيلة (وأبرزها كتاب النباتات Liber plantarum لإبراهيم كاولي Abraham Cowley ١٦٧٣)، وتدفق الفقرات العلمية في القصائد الطويلة (ملتون) وتدفق طبعات الأعمال الكلاسيكية وكذلك تدفق ترجمات قصائد عصر النهضة. شجع العديد من أعضاء الجمعية الملكية في نهاية القرن شعر الطبيعة الإنجليزي، وبلغ هذا الشعر

ذروته فى ازدهار الشعر الزراعى georgic والشعر الوصفى والشعر اللاهوتى الطبيعى، الذى يمتدح أيجاد الخلق المقدس، واستمر هذا الشعر إلى ما بعد عام ١٧٠٠^(٢٤). طوال هذا التحول التقدمى فى الموضوعات الشعرية بعيداً عن الفلسفة الطبيعية نحو وصف الطبيعة أو الزراعة، كان هناك عمل يستحوذ على اهتمام النقاد باستمرار نتيجة لفلسفته وشعريته فى آن، ألا وهو عن طبيعة الأشياء De rerum natura للوكريتيوس: فبمجرد أن تم إعادة اكتشافه عام ١٤١٧، تلقى سبائلاً لا حصر له نتيجة لنزعه الإبيقورية Epicureanism، وتم مدح شعره ومحاكاة أوصافه للطبيعة^(٢٥). ولكن مع نهاية القرن الثامن عشر أفل نجم قصيدة الطبيعة لصالح القصيدة الغنائية وكتب النثر عن الطبيعة، ومن أسباب ذلك الهجوم المتجدد لمنظرى الأدب^(٢٦).

منذ منتصف القرن السابع عشر فصاعداً أسهم "العلم الجديد" أيضاً إسهامات عديدة فى الفصل التقدمى بين العلم والأدب، على الرغم من أن ميراث تداخل العلاقات فى عصر النهضة استمر لأبعد مما تحدده البيانات المنهجية للعديد من العلماء الجدد، اتفق فرانسيس بيكون Francis Bacon ورينيه ديكارت René Descartes - اللذان تم الاحتفاء بهما بعد موتهما على أنهما رواد أنواع جديدة (مختلفة تماماً) من الفلسفة الطبيعية - على الأقل فى إعلان العقم التام للمناهج التقليدية المستمدة من الكتب فى اكتساب المعرفة. وعلى الرغم من أن المؤرخين لاحظوا أن أعمالهما تدين بأشياء غير مباشرة للمناهج والنصوص السابقة عليهما^(٢٧)، فإن هذه البيانات كانت نابعة فى أنها أول ما نشرت الفكرة، التى أصبحت الآن مبتكرة، القائلة بأن العلم نقيض الأدب. وحتى يحرر بعض أصحاب المشاريع أنفسهم من "الأصنام" التى قرنوها بكون باللغة السائدة، استتبطنوا لغات رمزية جديدة تناسب الواقع^(٢٨). ولكن لغة الرياضيات هى "اللغة" التى طورها العلم الجديد بنجاح: فكتاب مبادئ الرياضيات Principia (١٦٨٧) لإسحق نيوتن، رغم الاحتفاء الفورى به،

سرعان ما نقل دراسة الفيزياء وراء نطاق معرفة غير المتخصصين المتعلمين. وعلى الرغم من أن علوم الحياة كانت ما زالت في متناول الصفوة المثقفة خلال القرن الثامن عشر، فإن نيوتن أثار شقاً في نوع البرنامج البحثي الجديد الذي قام به شخصياً، ألا وهو اقتفاء أثر النشاط الإلهي من خلال المعرفة السيميائية، والتاريخية، والتوراتية، وكذلك من خلال الفيزياء الرياضية^(٢١). إن تأسيس الجمعية الملكية Royal Society (١٦٦٢) والأكاديمية الملكية للعلوم Académie Royale des Sciences (١٦٦٦) وضع أيضاً أسس التخصص العلمي، على الرغم من أن الجمعية الملكية شملت، لبعض الوقت، مشاهير تطوير الفلسفة الميكانيكية (مثل بويل Boyle وهووك Hooke) كما شملت أيضاً شخصيات ارتبطت في الأساس بالبحوث الجمالية والأثرية القديمة (مثل إيفلن Evelyn أو درايند أو ورن Wren أو أوبري Aubrey أو كاولي).

ومع نهاية هذه الفترة فقط كان "الأدب" و"العلم" قد بدءا يشكلا عاليتين مفهوميين متميزين، ولم يكن "النقد الأدبي" قد حظى بتعريف واضح بعد. وكان أثر التطورات العلمية على النقد الأدبي يتعلق بسياق مشترك أكثر من تعلقه بميراث نظري معين. وأسهمت الثورة العلمية في الميل العام لـ "المحدثين"، نحو رفض السلطة القديمة والاعتماد على القواعد العقلانية. وبينما كان تجدد الفروع العلمية في أثناء القرن السادس عشر ما زال معتمداً، إلى حد كبير، على محاكاة القدماء وعلى مناهج تصنيف النصوص وشرحها، مع نهاية القرن السابع عشر تمت الاستعاضة عن السلطات العلمية التقليدية (ربما ما عدا إبيقراط Hippocrates) بأنظمة جديدة في التفسير والوصف يساندها التأمل العقلاني والقوانين الرياضية والملاحظة التجريبية والاختبار التجريبي. وفي تطور الممارسة العلمية نحو هذا النتائج "الحديث"، كانت هذه الممارسة، التقليدية والتجديدية على السواء، تتشكل، رغم ذلك، باهتمامات أدبية ذات مكانة مركزية في التعليم الإنساني، وهكذا يمكننا اكتشاف الأهداف والأشكال والمناهج والمسوغات الأدبية في معظم أعمال الفلسفة الطبيعية في هذه الفترة.

الهوامش

- 1- See Anthony Grafton, *New worlds, ancient texts: the power of tradition and the shock of discovery* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992).
- 2- See Ann Blair, Anthony Grafton, Owen Hannaway, and Lynn Joy, 'Reassessing humanism and science', *Journal of the history of ideas* 53 (1992), 535-8 and the works cited there.
- 3- Charles B. Schmitt, 'The rise of the philosophical textbook', in *The Cambridge history of Renaissance philosophy*, ed. C. B. Schmitt, Q. Skinner and J. Kraye (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 792-804.
- 4- Noel Swerdlow and Otto Neugebauer, *Mathematical astronomy in Copernicus' De revolutionibus*, 2 vols. (New York: Springer-Verlag, 1984), vol. I, p. 32.
- 5- Andreas Vesalius, *Epitome*, trans. L. R. Lind (New York: Macmillan, 1949), Preface.
- 6- Niccolò Tartaglia, *Nova scientia*, in *Mechanics in sixteenth-century Italy*, ed. S. Drake and I. E. Drabkin (Madison: University of Wisconsin Press, 1969).
- 7- *Discoveries and opinions of Galileo*, trans. S. Drake (New York: Doubleday, 1957), p. 196 ('Letter to the Grand Duchess Christina'), pp. 237-8 (The Assayer); Jan Miernowski, *Dialectique et connaissance dans la Semaine de Du Bartas* (Geneva: Droz, 1995), ch. 10. More generally, Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt Suhrkamp, 1981).
- 8- See for example, on the poems of Tycho Brahe interspersed in his prose works, Peter Zeeberg, 'Science versus secular life: a central theme in the Latin poems of Tycho Brahe', *Acta conventus neo-Latini Torontonensis*, ed. A. Dalzell, C. Fantazzi, and R. J. Schoeck (Binghamton: Medieval and Renaissance texts and studies, 1991), pp. 831-8.

- 9- Ervin Panofshy, Galileo as a critic of the arts (The Hague: M. Nijhoff, 1954); Leonardo Olschki, 'Galileo's literary formation', in Galileo, man of science, ed. E. McMullin (New York: Basic Books, 1967), pp. 140-59.
- 10- Leonardo Olschki, Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur, 3 vols. (Vaduz: Kraus Reprint, 1965), vol. II, pp. 166-9; [John Rastell], The nature of the four elements, ed. J. S. Farmer (New York: AMS Press, 1970), sig. A ijr-v; Sperone Speroni, Dialogo delle lingue, in I dialogi (Venice: Aldus, 1542), ff. 103v- 28r.
- 11- Charles Nauert, 'Humanists, scientists and Pliny: changing approaches to a classical author', American historical review 84 (1979), 72-85
- 12- Francis F. Johnson, 'Latin versus English: the sixteenth-century debate over scientific terminology', Studies in philology 41 (1944), 109-35; Ann Blair, 'La persistance du Latin comme langue de science à la fin de la Renaissance', in Sciences et langues en Europe, ed. R. Chartier and P. Corsi (Paris: Centre Alexandre Koyré, 1996), pp. 21-42.
- 13- See the influential analysis of Thomas Sprat's History of the Royal Society (1667) in Richard Foster Jones, Ancients and moderns: a study of the rise of the scientific movement in seventeenth-century England (1936; New York: Dover, 1982), pp 221-36. For a current assessment, see Brian Vickers, 'The Royal Society and English prose style: a reassessment', in Rhetoric and the pursuit of truth: language change in the seventeenth and eighteenth centuries (Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, 1985), pp. 3-76, and the literature cited there.
- 14- Rosalie Colie, The resources of kind: genre-theory in the Renaissance, ed. B. Lewalski (Berkeley: University of California Press, 1973), pp. 89-90. Colie no doubt has in mind: Francis Bacon, New Atlantis (1624; published 1627) and Tommaso Campanella, The city of the sun (c. 1602); Kepler's 'Somnium' composed in 1609 and circulated in manuscript in his lifetime (as discussed in James S. Romm, 'Lucian and Plutarch as sources for Kepler's "Somnium"',

- Classical and modern literature 9 (1989), 97-107), and Christiaan Huygens, *Cosmotheoros*, published posthumously in 1698, which, however, does not develop the idea of a lunar voyage as explicitly; Giordano Bruno, *The Ash Wednesday supper* (1584); and Francis Bacon, *Essays* (1597-1625), and the aphorisms of the *Novum organum* (1620).
- 15- Paula Findlen, 'Jokes of nature and jokes of knowledge: the playfulness of scientific discourse in early modern Europe', *Renaissance quarterly* 43 (1990), 292-331.
 - 16- See, most recently, Jean Dietz Moss, *Novelties in the heavens: rhetoric and science in the Copernican controversy* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), and the literature cited there.
 - 17- Paul van Tieghem, *La littérature latine de la Renaissance: étude d'histoire littéraire européenne* (Geneva: Slatkine, 1966), pp.132-6; James R. Naiden, *The Sphera of George Buchanan* (Philadelphia: privately published, 1952), pp.5-17.
 - 18- Albert-Marie Schmidt, *La poésie scientifique en France au seizième siècle* (Paris: Albin Michel, 1938); Isabelle Pantin, *La poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle* (Geneva: Droz, 1995).
 - 19- Ann Blair, *The theater of nature: Jean Bodin and Renaissance science* (Princeton: Princeton University Press, 1997), chs. 1, 5, pp. 33, 160.
 - 20- Pantin, *La poésie du ciel*, pp. 435-94.
 - 21- Marjorie Hope Nicolson, *The breaking of the circle: studies in the effect of the 'new science' upon seventeenth-century poetry* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1950).
 - 22- Robert Schuler, 'Francis Bacon and scientific poetry', *Transactions of the American philosophical society*, 82, 2 (1992), 7.
 - 23- Robert Schuler, 'Theory and criticism of the scientific poem in Elizabethan England', *English literary Renaissance* 15 (1985), 6-7.

- 24-Dwight Durling, *Georgic tradition in English poetry* (Port Washington, NY: Kennikat Press, 1964), pp. 3-32; Anthony Low, *The georgic revolution* (Princeton: Princeton University Press, 1985), pp.117-54.
- 25- Simone Fraisse, *Une conquête du rationalisme: l'influence de Lucrèce en France au seizième siècle* (Paris: Nizet, 1962); Wolfgang Bernard Fleischmann, *Lucretius and English literature 1680-1740* (Paris: Nizet, 1964).
- 26- Durling, *Georgic tradition*, p.217.
- 27- Paolo Rossi, *Francis Bacon: from magic to science*, trans. S. Rabinovitch (London: Routledge & Kegan Paul, 1968); Roger Ariew, 'Descartes and scholasticism: the intellectual background to Descartes' thought', in *Descartes: the Cambridge companion*, ed. John Cottingham (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 58-90; more generally, Tom Sorell (ed.), *The rise of modern philosophy: the tension between the new and traditional philosophies from Machiavelli to Leibniz* (Oxford: Clarendon Press, 1993).
- 28- For example, John Wilkins, *Essay towards a real character, and a philosophical language* (Menston Yorkshire: Scolar Press, 1968).
- 29- Betty Jo Dobbs, *The Janus faces of genius: the role of alchemy in Newton's thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

(٤٨)

الرواقية والإبيقورية: الإحياء الفلسفي والأصداء الأدبية

جيل كبريه

فى بداية العصر الحديث تجدد الاهتمام بالرواقية Stoicism والإبيقورية Epicurcanism نتيجة لما قام به الإنسانىون من دراسة مكثفة للنصوص القديمة، وكانت بعض هذه الأعمال ذات قيمة أدبية وفلسفية عالية. ولهذا السبب كان إحيائها ذا أصداء مهمة على تأويل الأدب وعلى مسائل الأسلوب، على الرغم من أن هذه الأنظمة الفلسفية الكلاسية لم تكن تختص بالنقد الأدبى اختصاصاً مركزياً.

الرواقية

كانت المبادئ الرواقية الأساسية معروفة جيداً للدارسين فى العصور الوسطى وبداية عصر النهضة، وتم ذلك فى الأساس من خلال كتابات سينكيا Seneca الفلسفية. ولكن فى ثمانينيات القرن السادس عشر، بدأت الفلسفة الرواقية فى أن تكون أكثر رواجاً - واستمر هذا التيار حتى ستينيات القرن السابع عشر - وكان ذلك يرجع فى الأساس إلى جهود الإنسانى الفلمنكى يوستوس ليبسيوس Justus Lipsius. فبداية من كتابه الرائع جداً عن الثبات De constantia (١٥٨٤) حتى طبعته المعتمدة لسينكيا (١٦٠٥)، قدم ليبسيوس وصفاً شاملاً وجذاباً للرواقية^(١)، واعتبر مهمته مهمة فلسفية وأدبية فى آن واحد. وعلى المستوى الفلسفى، أراد ليبسيوس أن يفتح معاصريه

بأن الرواقية أفضل فلسفة تتناسب احتياجاتهم؛ وقام بذلك من خلال التأكيد على أوجه التشابه، لا أوجه الاختلاف بين الرواقية والمسيحية، وكذلك من خلال تقديم المبدأ الرواقي المنتقد غالباً، وهو عدم الانفعال *emotionlessness*، على أنه إجابة ممكنة وعقلانية على الغليان السياسي في عصره. وعلى المستوى الأدبي، أراد ليسيوس أن يقلب حكم الإنسانيين السابقين أمثال إيرازموس الذين أعجبوا بالمضمون الأخلاقي لكتابات سينيكا، ولكنهم، مثل العديد من النقاد القدامى، اعتبروا كتابته مسطحة وعرضة للغموض المستغل^(٧). وكان ليسيوس يهدف إلى رد الاعتبار للاتينية العصر الفضي المقتضبة اللاذعة الموجزة البليغة لسينيكا وتاسيتوس (*Tacitus*) (الذين حقق أعمالهما في عام ١٥٧٥) بديلاً للجمل المنمقة الخطابية من الشيثرونية *Ciceronianism* التي اعتبرها واهنة وشاحبة^(٨).

وهكذا كان إحياء الفلسفة الرواقية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطوير أسلوب نثري متميز يتم فيه إحلال الإيجاز المدروس لسينيكا محل البهرجة الزائدة لنشيثرون^(٩). يقول آرثر جولدنج *Arthur Golding*، الذي ترجم أعمال سينيكا إلى اللغة الإنجليزية إن جملة قصيرة وسريعة وملئية بالمادة؛ وكلماته حادة وبليغة مقتضبة وغير متكلفة؛ ونظامه في الكتابة ككل جاد وعميق وحاد؛ وكل ذلك يناسب إصلاح أذهان البشر، لا إمتاع آذانهم^(١٠). بالمثل كان يتم النظر إلى العبد الذي صار فيلسوفاً وهو إيكيتيوس^(١١) *Epictetus*، الذي يعد أهم مصدر يوناني للمبادئ الأخلاقية الرواقية - على أنه يكتب "بأسلوب مفعم بالحياة وحاد وموجز ولاذع، يحرك أقسى القلوب ويذيعها ويتغلغل في

(٧) إيكيتيوس فيلسوف رواقى يونانى أكد على الحرية والأخلاق، وقال بأن البشر مخلوقات محدودة ولاعتلانية، ولكن الكون الذى يحكمه الله من خلال العقل الخالص كون كامل، ونظراً لأن البشر لا يعرفون قدرهم، وبالتالي لا يمكنهم التحكم فيه، عليهم أن يكونوا عن السعى اللائح وراء الحصول على المتع الدنيوية وأن يتقبلوا عجزهم أمام القدر؛ وذهب إلى أن - البشر عليهم أن يكون سلوكهم فى الحياة مثل سلوك المدعو إلى وليمة بأن يأخذوا قدرًا معقولاً من كل ما يقدم لهم. (المترجم)

أعماقها؛ ولم تهدف كتاباته إلى الإمتاع، بل إلى الإفادة^(٦). حتى الكتاب الذين لم يكونوا ميالين، بوجه خاص، إلى الفلسفة الرواقية استحسنوا عبارة سينيكا القائلة بأن "الأناقة المنمقة ليست زياً خيلاً بالرجال" (خطابات Letters، ١١٥، ٢-٣)^(٧). استشهد ميشيل دي مونتاني^(٨) Michel de Montaigne بهذه العبارة، ليعبر عن استيائه من الفصاحة الشيشرونية الجوفاء، كما استشهد بها روبرت بيرتون Robert Burton الذى زعم أنه "ينشد مع سينيكا ما يكتب، لا كيف يكتب"، quid scribam, non quemadmodum^(٩).

استمد أبرز محدث باسم الرواقية فى إسبانيا فرانسيسكو دى كويبيدو Francisco de Quevedo حجاً من ليبسيوس للإحياء بوجود مصدر توارى للفلسفة الرواقية، كما جاهد أيضاً لأن يجلب اللغة الإسبانية الاقتضاب الشديد والإيجاز المتعمد والولع بحذف أدوات الربط التى نشرها ليبسيوس فى اللغة اللاتينية^(١٠). وكان الأسقف جوزيف هول Bishop Joseph Hall من كتّاب اللغة المحلية الآخرين، الذين تأثروا بأفكار ليبسيوس، واستحق لقب "سينيكا إنجلترا" نتيجة لأسلوبه النثرى دى البلاغة المقتضبة الماثورة aphoristic pithiness وطباقاته الذكية witty antitheses، وكذلك نتيجة لتمسكه بالفلسفة الرواقية التى تبنى مبادئها بطريقة انتقائية جداً^(١١).

لم يعدم الأسلوب النثرى المرتبط بالرواقية الليبسيوسية نقاداً قسا: فتم اتهام صورتها اللاتينية والمحلية بالغموض والفظاظة. فعندما كان الإنسانى دانيال هاينسيوس Daniel Heinsius يلقى خطبة تأبين جوزيف سكاليجر Joseph Scaliger،

(٦) مونتاني (١٥٣٣-١٥٩٢) كاتب فرنسى أدخل المقالة كنوع من أنواع الكتابة الأدبية؛ وأشهر أعماله مجموعة كبيرة من المقالات جمعت بعنوان مقالات، ونظر مونتاني إلى الحياة بعين مرتابة اريثياً فلسفياً؛ وأكد على التناقضات الكامنة فى الطبيعة البشرية والسلوك البشرى؛ ومالت أخلاقياته الأساسية إلى الإبيقورية، والفضا أن يكون عبداً لرغباته وعواطفه؛ وكان أسلوبه فى كتابة المقالات يتميز بالاستطراد والحيوية والشخصية وبلغ بالنثر الفرنسى فى القرن السادس عشر ذروته. (المترجم)

وهو خليفة لبيسيوس في جامعة ليدن Leiden، اشتكى من أن الكلام الموجز المحكم lean الممل العقيم jezune غير المثير للاهتمام juiceless عديم الطلاوة 'meagre' الذى تعيقه بعض العبارات القصيرة والتلاعب بالألفاظ أو العبارات المقتضبة، الذى تبناه أولئك الذين حاولوا أن يقلدوا لبيسيوس الذى لا يمكن تقليده - هذا الكلام "يثير الاشتمزاز والاستياء"^(١١). ووصف توماس باول Thomas Powell، فى ترجمته الإنجليزية للمبحث الرواقى، الذى كتبه العالم البولونى Bolognese فيرجيليو مالفيتسى Virgilio Malvezzi، هذا الأسلوب بأنه "مقتضب Laconick جداً، دقيق وموجز للغاية وشاطح للغاية؛ فأيجازه يطمس المعنى أحياناً، ويجعل كل جملة تامة لغزاً لبعض الأفراد"^(١٢). ويذهب فرانسوا دى لاموت لو فاييه François de La Mothe le Vayer فى كتابه تأملات فى فصاحة اللغة الفرنسية فى هذا العصر Considérations sur l'éloquence françoise de ce temps (١٦٣٨)^(١٣) إلى أن "الأسلوب المقتضب" Stile coupé لمالفيتسى وكويبيدو بياجازه المغالى فيه وإبقافه المتقطع يشبه كلام الشخص المصاب بالريو.

كان للاهتمام المتجدد بالفلسفة الرواقية آثار ضمنية أيضاً على تأويل النصوص الأدبية. فمنذ العصور الوسطى، تم نقل الأعمال الفلسفية لسينيكا بعيداً عن مأسية، وكان يتم النظر إليهما - الأعمال الفلسفية والمأسى - على أنهما من إنتاج مؤلفين مختلفين. واستمر هذا الفصل حتى عصر الطباعة: لم يدرج كل من إيرازموس وليبيسيوس إلا الأعمال النثرية فى طبعاتهما لأعمال سينيكا. ذهب لبيسيوس فى كتابه المبكر ملاحظات Animadversiones (١٥٨٨) إلى أن مسرحية ميديا Medea، هى المسرحية الوحيدة من بين المسرحيات المنسوبة لسينيكا، التى كتبها فيلسوف ناسباً المسرحيات الأخرى إلى ثلاثة كتّاب مختلفين على الأقل. من الجهة الأخرى، اعتقد صديقه مارتين أنطونيو ديل ريو Martin Antoine Del Rio، وهو يسوعى إسباني، أن كل المسرحيات ماعدا أوكتافيا Octavia كتبها سينيكا، وتعكس

المبادئ الرواقية نفسها التي عبّر عنها سينيكا في أطروحاته وخطاباته. ورفض ديل ريو جهود ليبسيوس المضللة لإظهار أن الرواقية تتوافق في الأساس مع المسيحية، وسلك دريًا مخالفًا في كتابه مجموعة مآسى لاتينية Syntagma tragoediae Latinae (١٥٩٣-١٥٩٤) وهو عبارة عن مجموعة من المآسى اللاتينية جمعت لتدريسها في الكليات اليسوعية؛ ليحدد ويدين المبادئ الرواقية الضارة التي وجدها كامنة في طيات المسرحيات "كعقرب مختبئ تحت أوراق الشجر"^(١٤)، مثل الطبيعة الجسدية له والإصرار على الاعتماد على الذات الذي يستبعد أى احتياج إلى المساعدة الإلهية. وسرعان ما اكتسب قراءة ديل ريو الرواقية للمآسى السينيكية - لا معاداته للرواقية - أنصارًا مؤيدين وأسست نفسها تأويلًا معياريًا للمسرحيات حتى قرننا هذا^(١٥).

بالنسبة لدراسة الشعر، كان للإحياء الرواقى أثر على الطريقة التي قرأ بها أوائل النقاد المحدثين أعمال الهجائيين satirists للرومان، خاصة بيرسيوس Persius. وأشار إسحق كازويون Isaac Casaubon في طبعته شديدة الأهمية لأعمال بيرسيوس (كتاب الهجاءات Satirarum liber ١٦٠٥) مرارًا إلى التشابهات بين الأهاجى satires وكتابات سينيكا وإبكتيتوس والإمبراطور ماركوس أورليوس Emperor Marcus Aurelius. علاوة على أن كازويون وضع بيرسيوس في مرتبة أعلى من هوراس Horace وجوفينال Juvenal على أساس أنه كان أكثر التزامًا من منافسيه بالفلسفة الرواقية، التي عبّر عنها بدقة وسعة اطلاع لدرجة أنه "يساند الرواق أكثر من زينون نفسه" مؤسس الطائفة أو تلميذ زينون (Zeno) كريسيبوس Chrysippus^(١٦).

في عام ١٦٩٢، عارض جون درايدن John Dryden حكم كازويون في "أطروحة خاصة بأصل الهجاء وتقدمه" A discourse concerning the original and progress of satire، وهي مقدمة ترجماته لبيرسيوس وجوفينال. ووضع درايدن بيرسيوس في مكانة أوضع من هوراس وجوفينال، ووصف شعره بأنه "تاب وغير سلس"، وانتقد غموضه الناتج عن "إيجاز أسلوبه وتكدس الصور البلاغية فيه" ولذلك

لا يمكن لبيرسيوس "أن يسمح له أن يقف في منافسة مع جوفينال أو هوراس"، اللذين اقتسما الكعكة فيما بينهما، فعند الحكم على أعمالهما على أساس "الإفادة والإمتاع"، وهما غايتهما الشعر، نجد أن هوراس الأكثر إفادة وجوفينال الأكثر إمتاعاً. ولكن درايدن شعر أنه "مضطرب لأن يعطى بيرسيوس حقه الذي لا مرأى فيه"، وسلم كرها بأنه عند مقارنة بيرسيوس "بمنافسيه"، نجد أنه أكثر تعليماً للفلسفة الأخلاقية، ويلتزم أكثر منهما بتعاليم الرواقية "الأكثر نبلاً والأكرم والأكثر إفادة للبشر، بين كل الطوائف التي أمدتنا بقواعد للأخلاق" (١٧).

الإبيقورية

كان على الإبيقورية أن تنتظر منتصف القرن السابع عشر حتى يحدث إحياء فلسفي لها. وحتى هذه الفترة، كانت النظرة السائدة إلى إبيقور Epicurus تتمثل فيما يلي: إنكاره للعناية الإلهية وخلود النفس، إيمانه بالطبيعة الذرية atomistic physics واعتقاده بأن اللذة هي الخير الأسمى، الأمر الذي جعل العداوة نحو فلسفته على المستويات الدينية والعملية والأخلاقية هي المعيار.

ولأن فلسفة إبيقور كانت ذات سمعة سيئة، لم ينجح كتاب أعظم تلاميذه اللاتينيين لوكريتيوس Lucretius، وهو كتاب عن طبيعة الأشياء De rerum natura، في اكتساب الاستحسان النقدي المتحمس، الذي كانت تعمنه مزاياء بصفته رائعة من روائع الشعر اللاتيني. وعلى الرغم من أن القصيدة أعيد اكتشافها عام ١٤١٧، وطُبعت لأول مرة في ١٤٧٣، وقُرأها الإنسانيون على نطاق واسع، فإن موضوعها الخلاق لم يشجع على كتابة شروح لها. ولم ينشر عرض لها حتى عام ١٥٠٤ في شرح لوكريتيوس In Lucretium paraphrasis للفيلسوف الفلورنسي صغير الشأن

رافائيل فرنسيسكى Raffaele Franceschi، الذى تناول الكتب الثلاثة الأولى فقط، ولم يتطرق إلى الجوانب الأدبية، وركز فقط على تفسير المبادئ الفلسفية فى القصيدة.

وأخيرًا كتب الإنسانى البولونى جوفان باتيستا بيو Giovan Battista Pio شرحًا منهجيًا كاملاً لكتاب عن طبيعة الأشياء عام ١٥١١. وبيو هاو متحمس يكتب بلغة لاتينية مهجورة وقديمة؛ لذا أبدى اهتمامًا كبيرًا بالقضايا المعجمية، إلا أنه حاول أيضًا أن يجعل القصيدة أكثر استساغة لدى الجمهور المسيحى^(١٨). أما الإنسانى الفرنسى دنيس لامبان Denys Lambin فأظهر فى شرحه الدسم لـ عن طبيعة الأشياء (١٥٦٣-١٥٦٤) إظهارًا حاسمًا أنه يعتبر الفلسفة الرواقية، التى يعرضها لوكريتيوس فلسفة مستهجنة من وجهة النظر الدينية والأخلاقية وسخيفة من وجهة النظر العلمية^(١٩). وأعجبه أسلوب لوكريتيوس الشعرى وصفاء لاتينيته، وأعرب عن أسفه من أن ذلك تم تسخيره لخدمة مثل هذه الأفكار المشينة. وبالمثل، وصف إسحق كازويون Isaac Casaubon لوكريتيوس بأنه "كاتب رائع اللاتينية"، بينما ندد بفكرته عن النفس Soul بأنها "مجنونة تمامًا"^(٢٠). أما فرانسيس بيكون فيرى أن لوكريتيوس هو "الشاعر الذى جَمَلَ الطائفة، التى تعتبر فيما عدا ذلك أحط مكانة من الطوائف الأخرى"^(٢١).

كان إسهام لامبان الأساسى فى عن طبيعة الأشياء إسهامًا فقهياً لغوياً philological، فوضع نصًا سيظل معيارياً حتى القرن التاسع عشر، إلا أن إهداءه لشرحه للكتاب الثانى إلى بيير دى رونسار Pierre de Ronsard يدل على أن أحد أهدافه تشجيع شعراء عصره على دراسة أسلوب لوكريتيوس ولغته. استمد رونسار وباقي أعضاء جماعة الثريا Pléiade، الذين كانوا يشتركون فى الازدراء العام نفسه للمبادئ التى يتبناها لوكريتيوس، إلهامًا من الأجزاء الأسطورية مثل الابتهاال لفينوس

Venus (الكتاب الأول، ١-٤٣) ووصف سيبييل^(١) Cybele (الكتاب الثاني، ٥٩٨ - ٦٤٥)، وليس من الفقرات الفلسفية. وكانت الموضوعات الإبيقورية القليلة الموجودة في شعرهم مقصورة على الموضوعات الشائعة مثل "انعم بيومك"^(٢) carpe diem ، التى استلهموها فى الغالب من الشاعر الانتقائى هوراس (قصائد غنائية Odes، ١، ١١) لا من لوكريتيوس المتزمت. ربط أبراهام كاولى Abraham Cowley هذا الموضوع topos ربطاً واضحاً بالإبيقورية: الأبيات "اليوم يومنا، ماذا نخشى،/ اليوم يومنا، معنا هنا" ترد قصيدة بعنوان "الإبيقورى" The Epicure (١٦٥٦)؛ ولكن مصدره كان الأناكرويتات Anacreontea، وهى قصائد يونانية قليلة الجدية على نحو مبهج تتناول الخمر والحب، التى ترجمها كاولى ترجمة فضفاضة تشرح دون أن تلتزم بالنص حرفياً، ولا تعد هذه القصائد عملاً عن الأخلاقيات الإبيقورية. فى قصيدة "البستان" The Garden (١٦٦٧) التى أهداها كاولى إلى جون إيفلن John Evelyn، الذى نشر عام ١٦٥٦ ترجمة إنجليزية للكتاب الأول من عن طبيعة الأشياء، يقدم كاولى وصفاً أكثر دقة وإيجابية للطائفة: "أيها كان الإبيقورى،/ سجد هناك متعاً رخيصة وفاضلة"^(٣).

حقق لوكريتيوس نجاحاً أكبر فى كونه نموذجاً لكُتّاب عصر النهضة، الذين يحاولون أن يكتبوا شعراً تعليمياً علمياً^(٤). ولكن العقبات التى تعقبت استقبال الإبيقورية

(١) سيبييل هى إلهة الطبيعة عند الفريجيين (سكان منطقة فريجيا Phrygia فى آسيا الصغرى قديماً وتقع الآن فى وسط تركيا). (المترجم)

(٢) عبارة مأخوذة من الشاعر الرومانى هوراس، وتستخدم فى وصف القصائد التى تحت على الاستمتاع بالحياة قبل قوات الأوان والزهل من ملذات الحاضر؛ لأن المستقبل غير مضمون، الأمر الذى يوجب بإحساس المرء بقصر الحياة وأنه إذا عاش اليوم لن يعيش غداً؛ لذا عليه أن ينعم بكل شئ فى حياته الحاضرة؛ ومن الأمثلة الشهيرة على هذا النوع من الشعر رباعيات عمر الخيام وقصيدة أندرو مارفيل Andrew Marvell التى تتخذ عنواناً إلى سيدته الخجول وقصيدة روبرت هيريك Robert Herrick، التى تتخذ عنوان كورينا سحتفل بمايو Corinna's going A-Maying. (المترجم).

كانت واضحة هنا أيضاً. فبينما تمت محاكاة بحور لوكريتيوس ولغته الشعرية، نجد أن آراءه الفلسفية والدينية التي عرض لها تم تجاهلها أو الرد عليها. استخدم الشهيد البروتستانتي أونيو بالياريو Aonio Palcario، في كتابه عن خلود الأنفس De animorum immortalitate (١٥٣٦)، أساليب شعرية تعلمها من لوكريتيوس؛ ليكتب من خلالها تنفيذاً نقياً لإنكار إبيقور للخلود والعناية الإلهية^(٢٤). الشاعر العلمي الوحيد الذي كانت عنده الجرأة الكافية لاستخدام الأبيات سداسية التفاعيل واللغة اللوكريتيوسية في مساندة الأفكار اللوكريتيوسية الأصلية (الذرية atomism ووجود عدد لا نهائي من العوالم) كان جوردانو برونو Giordano Bruno، الذي أدت به أفكاره المهرطقة إلى إعدامه حرقاً على يد الكنيسة عام ١٦٠٠.

كون أن عن طبيعة الأشياء يتناول العلم في الأساس جعل جيرولامو فراشيناً Girolamo Frachetta في كتابه شرح موجز لكل أعمال لوكريتيوس Breve spositione di tutta l'opera di Lucretio (١٥٨٩)، ينكر فكرة أنه يمكن تصنيف كتاب عن طبيعة الأشياء على أنه شعر: "ليس النظم هو الذي يَكُون قصيدة"، بل الموضوع؛ لذلك صنف أرسطو (فن الشعر، 19 - Poetics 1447b18) إمبيدقليس على أنه "عالم" physiologos، وليس شاعراً، ويسرى الشيء نفسه على لوكريتيوس^(٢٥). وكان ألدوس مانيتيوس^(٢٦) Aldus Manutius قد عقد مقارنة بين لوكريتيوس وإمبيدقليس بالفعل في مقدمة طبعته للقصيدة عام ١٥٠٠. وبخلاف فراشيناً، مدح ألدوس لوكريتيوس على محاكاة الممارسة ما قبل السقراطية المتمثلة في التعبير عن المبادئ الفلسفية في "شعر أنيق ينم عن سعة اطلاع"^(٢٦).

(*) ألدوس مانيتيوس عالم ومطبعي إيطالي أسس في حوالي عام ١٤٩٨ المطبعة الألدوسية في البندقية لطباعة الكلاسيكيات اليونانية واللاتينية بأسعار رخيصة واستوظف عنده العلماء المتخصصين في الكلاسيكيات لتحقيق الأعمال الكلاسيكية ومراجعة مسوداتها الطباعية؛ وكان أول من استخدم الحروف الصغيرة والحروف المائلة؛ وأسس في عام ١٥٠٠ أكاديمية العلماء اليونان المعروفة باسم الأكاديمية الجديدة في البندقية. (المترجم)

الشخصية الأساسية وسط العلماء الذين أعادوا تكوين وتقييم الإبيقورية هو العالم والقديس الفرنسي بيير جاسندي^(٥) Pierre Gassendi واستخدم أساليب الإنسانيين، وحلل (ملاحظات Animadversiones، ١٦٤٩؛ التركيب التعبيري الفلسفي Syntagma philosophicum، 1658) المصادر القديمة للإبيقورية، خاصة الكتاب العاشر من كتاب حياة الفلاسفة Lives of the philosophers لديوجينيز لايرتيوس Diogenes Laertius (ملاحظات)، الذي يشتمل على نصوص لإبيقور وسيرة شخصية له تنم عن تعاطف معه، وكتاب عن طبيعة الأشياء للوكريتيوس. وأراد جاسندي أن يحل محل الأسطوية فلسفة كلاسية أكثر ملاءمة للعلم الميكانيكي الجديد، الذي كان يطره جاليليو وديكارت وهوبز Hobbes، ولكنه شعر بحاجة ملحة إلى إبطال مفعول الانتقادات التي عاقت المسيحيين دوماً من أن يتبنوا النسق الفلسفي للإبيقورية؛ لذلك أجرى تعديلات، وهي تعديلات جوهرية في العادة، جعلت الإبيقورية لا تتناقض مع حقائق الإيمان.

وقيامه بذلك، وضع جاسندي أساس إحياء الاهتمام بالإبيقورية، خاصة في فرنسا وإنجلترا، في النصف الثاني من القرن السابع عشر. واستفاد لوكريتيوس من القبول الكبير الذي يحظى به الآن أستاذه إبيقور. تساءل جاك باران Jacques Parrain في ترجمته الفرنسية لكتاب عن طبيعة الأشياء (١٦٨٢) ما إذا كان هناك أي فيلسوف وثني كانت آراؤه بوجه عام متنافية مع المسيحية، على كل كانت محاورات أفلاطون مليئة بالمجون، كما أن أرسطو آمن بأن الله لم يخلق الكون^(٦). وتساءل وليم تمبل William Temple (الذي مساوى بين المثل العليا الأخلاقية لبستان

(٥) بيير جاسندي (١٥٩٢-١٦٥٥) فيلسوف وعالم فرنسي؛ اشتهر كفيلسوف من خلال هجومه على نظريات أرسطو، وشارك في مناظرة مع الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت حول طبيعة المادة؛ وأنت أعمال جاسندي عن إبيقور إلى إحياء الاهتمام بالإبيقورية. ومن الجدير بالذكر أن نظريات جاسندي مهدت الطريق للمناهج التجريبية الحديثة، وأعماله العلمية الأساسية تنتمي لمجال علم الفلك ورسم الخرائط الجغرافية. (المترجم)

إبيقور والمباهج البريئة للبسملة الإنجليزية) عن السبب فى أن وصف لوكريتيوس لافتقار الآلهة إلى الاهتمام بأمور البشر يتم اعتباره أكثر تقوى من وصف هومر، الذى صور الآلهة على أنهم "مشغولون دومًا بأسوأ أو أخط أفعال البشر" (٢٨). ولكن تراث التعصب القديم لم يمت. ذود توماس كريتش Thomas Crecch، الذى ترجم أول ترجمة إنجليزية كاملة للقصيدة عام ١٦٨٢، ترجمته بملاحظات مفصلة تهاجم "المبادئ السخيفة" و"الآراء السخيفة" التى يتبناها لوكريتيوس، على الرغم من أنه كان على استعداد لأن يمدح ما كان لدى الشاعر من "أقوال ممتازة ضد الخوف من الموت، وإعراضه التام عن الحسد والطموح الأجوف والحب المستبد" (٢٩).

بعيدًا عن إبقرية لوكريتيوس، هناك قضية أخرى أثارت جدلا نقديًا، ألا وهى اللياقة الشعرية لل فقرات الماجنة فى نهاية الكتاب الرابع من عن طبيعة الأشياء. شعر كريتش أنه من الضروري إسقاط هذه الفقرات، بينما وضع ميشيل دى فيه Michel du Fay، فى طبعة دلفن Delphin (١٥٨٠)، هذه الأشعار فى ملحق، رافضًا أن يترجمها أو يعلق عليها؛ لأنه اعتبرها لا تلائم "القارئ الخجول العفيف" (٣٠). أما بيير بيل Pierre Bayle (٣١) فاعتبر وصف لوكريتيوس الصريح لـ "بعض الأشياء التى تخص التوليد" غير مثيرة للاعتراض أكثر من المناقشة الطيبة. وفى مقال بيل عن "لوكريتيوس" Lucrèce فى كتابه معجم تاريخى ونقدى Dictionnaire historique et critique (١٦٩٧) قال بأنه لا يوجد فى القصيدة ما يدل على أن المؤلف كان

(*) بيير بيل (١٦٤٧-١٧٠٦) فيلسوف وناقد فرنسى يعتبر رائد عقلانية القرن الثامن عشر، وضع معجمًا شهيرًا بعنوان معجم تاريخى ونقدى Dictionnaire historique et critique (١٦٩٧)، ودافع فى هذا القاموس عن حرية الفكر فى كل المجالات، وكان لهذا القاموس أثر كبير على الموسوعيين الفرنسيين، وعلى الفلاسفة العقلانيين فى القرن الثامن عشر؛ وناصر بيل قضية التسامح الدينى؛ وكان أستاذًا فى الأكاديمية البروتستانتية فى سيدان Sedan والأكاديمية البروتستانتية فى روتردام Rotterdam بهولندا. (المترجم).

داعراً^(٣١). وقال إن هناك فرقاً كبيراً بين شعراء مثل: كاتولوس^(٣٢) Catullus وأوفيد Ovid الذين كانوا يستمعون باللغة البذيئة، وشعراء مثل: لوكرتيوس الذين كانوا مضطرين لاستخدام كلمات بذيئة لتفسير العمليات الطبيعية. كما نجد أن درايدن عند دفاعه عن قراره بترجمة الفقرات الجارحة بالإضافة إلى أربعة أجزاء أخرى من القصيدة إلى "لغة إنجليزية منمقة" في كتابه سلفي Sylvae (١٦٨٥)، قارن وصف لوكرتيوس، مثل بيل، بوصف الطبيب. ويرى درايدن أن مواطن القوة في عن طبيعة الأشياء تتمثل في أن لوكرتيوس "اختار موضوعاً معقداً على نحو طبيعي" و"جمله بأوصاف شعرية ومبادئ الأخلاق"، الأمر الذي مهد الطريق لـ زراعات Georgics فرجيل. أما مواطن ضعفها فلا تتمثل في الفحش المزعوم للشاعر أو آرائه الإبيقورية عن فناء النفس، التي رفضها درايدن بصفتها "سخيفة للغاية"، ولا أستطيع أن أصدقها"، بقدر تمثلها في الحقيقة المؤسفة الماثلة في أن لوكرتيوس "كان يهدف في نظام الطبيعة عنده إلى التعليم أكثر من الإمتاع... باختصار، كان ملحدًا إلى حد كبير، لدرجة أنه نسي أحياناً أنه شاعر"^(٣٣).

(٣١) هو جيبيوس فاليريوس كاتولوس Gaius Valerius Catullus (٩٨-٥٤ ق م)، شاعر غنائي روماني مشهور بقصائده الغزلية التي تغزل فيها بـ"ليزيا" Lesbia وهي سيدة رومانية أرستقراطية اسمها الحقيقي كلوديا Clodia؛ ويعتبر كاتولوس أعظم شاعر غنائي كان يكتب باللغة اللاتينية. وقصائده في ليزيا تعبر عن عاطفة مثقفة وإخلاص شديد نحو تلك السيدة الغامضة وكذلك كراهية وازدراء لها. وأثر أسلوب كاتولوس في العديد من الشعراء اللاحقين كما نتبين ذلك في القصائد الغزلية للشعراء اللاتينيين اللاحقين أمثال: أوفيد وهوراس، وكذلك في القصائد الغنائية الخاصة بالزواج عند الشعراء الإنجليز في عصر النهضة أمثال: روبرت هيريك وبن جونسون وإدموند سبنسر. (المترجم).

الهوامش

- 1- Justus Lipsius, *De constantia* (Antwerp: Plantin, 1584); Seneca, *Opera*, ed. J. Lipsius (Antwerp: Plantin and J. Moretus, 1605).
- 2- Erasmus, *Opus epistolarum*, ed. P.S. Allen et al., 12 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1906-58), vol. VIII, pp.25 - 41. On Seneca's stylistic failings Erasmus cites Quintilian, 10.1.125- 9; Aulus Gellius 12.2; and Suetonius, *Caligula* 53 (whose critical comment, 'sand without lime', Erasmus also discussed in *Adagia*, 2.3.57).
- 3- Justus Lipsius, *Opera omnia*, 4 vols. (Wessel: A. Hoogenhuysen, 1675), vol. II, p.971
- 4- There was classical precedent for the notion of a Stoic style: see Diogenes Laertius, *Lives of the philosophers* (7.59), who describes its characteristics as 'lucidity, conciseness, appropriateness, distinction'. This passage is taken over verbatim in Thomas Stanley, *The history of philosophy*, 2nd edn (London: Thomas Bassett, 1687), p. 436.
- 5- Seneca, *The woorke*, trans. A. Golding (London: John Day, 1578), sig.*2^v.
- 6- Epictetus, *Les propos*, trans. Jean Goulou de Saint François (Paris: Jean de Heuqueville, 1609), sig. ā6^r.
- 7- Seneca, *Ad Lucilium epistulae morales*, trans. R. M. Gummere, 3vols. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953-71), vol. III, p.20.
- 8- Michel de Montaigne, *The complete essays*, trans. M. A. Screech (London: Penguin, 1987), p.282 (1.40: 'Reflections upon Cicero'). Robert Burton, *The anatomy of melancholy*, ed. T. C. Faulkner et al. (Oxford: Clarendon Press, 1989-), vol. I, pp.17-18.
- 9- Francisco de Quevedo, *Obras completas*, ed. L. Astrana Martin, 2vols. (Madrid: Aguilar, 1945-60).
- 10- J. Hall, *The works*, 10 vols. (Oxford: P. Wynter, 1863).

- 11- Autobiography of Joseph Scaliger, trans. G.W. Robinson (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1927), p.83.
- 12- V. Malvezzi, *Stoa triumphans*, trans. T. Powell (London: J.G., 1651), sig. B2'.
- 13- François de La Mothe le Vayer, *Considérations sur l'éloquence françoise de ce temps* (1638), in *Œuvres* (Paris: A. Courbet, 1662), p.449.
- 14- Martin Anton del Rio, *Syntagma tragœdiae Latinae* (1593-4; Paris: P. Billaine, 1619-20), sig. ē2'.
- 15- R. Mayer, 'Personata Stoa: Neostoicism and Senecan tragedy', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57 (1994), 151-74.
- 16- Persius, *Satirarum liber*, ed. I. Casaubon (Paris: Drouart, 1605), sig. ā4'; compare Cicero, *Academica* 2.24.75.
- 17- *Essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker, (Oxford: Clarendon Press, 1900), pp. 69-96.
- 18- Giovan Battista Pio (ed.), *In Carum Lucretium poeta commentarii* (Bologna: H. de Benedictis, 1511).
- 19- Denys Lambin (ed.), *De rerum natura libri sex* (Paris and Lyons: G. and P.G. Roville, 1563-4).
- 20- W. B. Fleischmann, 'Lucretius Carum, Titus', in *Catalogus translationum, et commentariorum*, ed. P.O. Kristeller et al. (Washington, DC: Catholic University of America, 1960-), vol. II, pp.349-65, at 352-3.
- 21- F. Bacon, 'Of truth', in *The essayes or counsells, civill and morall*, ed. M. Kiernan (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), p.8.
- 22- *The works of Mr. Abraham Cowley*, 9th edn (London: H. Herringman, 1700), p.29 ('The Epicure') and pp.105-9, at 107 ('The garden').
- 23- F. Joukovsky, 'L'épicurisme poétique aux XVIIe siècle', in *Association Guillaume Budé: actes du VIIIe congrès* (Paris: Les Belles Lettres, 1969), pp. 639-74; C. Goddard, 'Lucretius and Lucretian science in the works of Francastoro', *Res publica litterarum* 16 (1993), 185-92.

- 24- Aonio Paleario, *De Animorum immortalitate libri III* (Lyons: S. Gryphius, 1536).
- 25- Girolamo Frachetta, *Breve spositione di tutta l'opera di Lucretio* (Venice: P. Paganini, 1589), p.2.
- 26- Aldo Manuzio editore: dediche, prefazioni, note ai testi, ed. G. Orlandi, 2 vols. (Milan: il Polifilo, 1975), vol. I, pp. 33-4. The point that Lucretius has been an imitator and admirer of Empedocles was also made by Pietro Crinito in chapter 19 of his *De poetis Latinis* (Florence: P. Junta, 1504).
- 27- *Les œuvres de Lucrèce*, trans. J. Parrain (Paris: T. Guillaumin, 1682), sig. *10^r.
- 28- Sir William Temple, *The works*, 2 vols. (London: J. Round, 1731), vol. I, pp. 170-90 at 174.
- 29- Lucretius, *His six books 'De natura rerum'*, trans. T. Creech (Oxford: A. Stephens, 1682), pp.8-9, sig. b 4^v.
- 30- Michel du Fay (ed), *De rerum natura libri sex* (Paris: F. Leonard, 1680), p. 362
- 31- Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam: R. Leers, 1697).
- 32- J. Dryden, *The works*, ed. E. Miner (Berkeley: University of California Press, 1956-), vol. III, pp. 9-13.

(٤٩)

الكلفينية وتطورات ما بعد مجمع تريديننتين

كاثرين راندول

ولد جون كلفين John Calvin فى نوايون Noyon بفرنسا عام ١٥٠٩، وترك وطنه نتيجة للاضطهاد الدينى، الذى مارسه فرانسيس الأول Francis I على المسيحيين الإنجيليين Evangelical والمصلحين البروتستانتين Reformed فى وقت مسألة المصلقات^(١) Affaire des placards (١٥٣٤). وكانت مارجريت دى نافار Marguerite de Navarre أخت فرانسيس الأول إنجيلية تقية ذات علاقات وثيقة بـ جاك لوفيفر دي تابل Jacques Lefèvre d'Étaples وجيوم بريسونيه Guillaume Briçonnet وحلقة مو Cercle de Meaux، وكانت صديقة وراعية للعديد من الكلفينيين ومن بينهم الشاعر كليمون مارو Clément Marot، الذى قدم أول ترجمة بروتستانتية لسفر المزامير إلى الفرنسية (١٥٤٣)، وكلفين نفسه. وتأثر كلفين بالإنجيليين الفرنسيين، وأثر فيهم بدوره. ومع عام ١٥٤١، وهو العام الذى نشر فيه كتابه تعليم الديانة المسيحية Institution de la religion chrestienne، أسس كلفين

(*) فى ليلتي السابع عشر والثامن عشر من شهر أكتوبر فى عام ١٥٣٤ وضع البروتستانت مصلقات فى باريس على باب الحجرة الملكية، وكان أنطوان ماركور كاتب هذه المصلقات التى هاجمت دمج جسد المسيح ودمه بالخبز والخمر فى تناول العشاء الربانة عند اللوثرين consubstantiation، كما هاجمت تحول قربان التناول إلى جسد المسيح ودمه عند الكاثوليك؛ وردًا على ذلك، اعترف فرانسيس الأول بكاثوليكيته صراحة، وبدأ حملة اضطهادات، الأمر الذى أدى إلى نفى العديد من البروتستانت، خاصة كلفين. (المترجم)

نفسه في جنيف وكان قد بدأ محاولته لإعادة تشكيل جنيف على أنها "روما الضد" البروتستانتيّة Protestant anti-Rome.

تطور الأدب الكلفيني في سويسرا وفرنسا، ويمكننا أن نقول إن هذا الأدب أبو الأدب البيوريتاني Puritan اللاحق في إسكتلندا وإنجلترا، خاصة في كتاب جون بنيان John Bunyan بعنوان النعمة الإلهية تقيض لتشمل كبير المذنبين Grace abounding to the chief of sinners (١٦٦٦)، بتصويره للذات المذنبّة على أنها مبدع أدبي، أو في القنوط الكلفيني في المأساة اليقويّة Jacobean tragedy. ويظهر الأدب الكلفيني أيضًا بعض الروابط بينه وبين الإنتاج الأدبي الإنجليزي، خاصة عند بونافنتير دي بيريه Bonaventure des Périers في كتابه صنع العالم Cymbalum mundi (١٥٣٧)^(١)، وهو هجاء مجازي عن الاضطهاد الديني، كما نجد ذلك في بعض الحكايات ذات النكهة الفلسفية في السباعية L'Heptaméron لمارجريت دي نافار، وكذلك الهجاء الديني الموجود عند رابليه Rabelais في "الكتاب الرابع" Quart livre (١٥٤٨).

ينطلق الأدب الكلفيني في الأساس من علم اللاهوت، وينبع من مفارقة؛ فالأمر الكلفيني ينص على تجاهل الذات؛ كي لا تعوق التركيز على الله. ولكن التقليد الكلفيني الخاص بالفحص الروحاني الفردي للضمير (في مقابل نظام الاعتراف عن طريق وسيط وهو القسيس/ الكاهن في الكاثوليكية) أدى إلى قلق شديد على الذات، ومراقبة دائمة لها، الأمر الذي أدى في النهاية إلى تعبير أدبي عن اهتمامات هذه الذات ورؤيتها للعالم. وعلى نحو مطرد، وجه المنظور الاعترافي الكلفيني مضمون العمل المكتوب. وفي فترة من الفترات، مال معظم الكتاب الكلفينيين فيما بعد مجمع ترينتو^(٢) post-Tridentine Calvinist authors ميلاً أكثر تجاه القصص، أو على الأقل

(١) مجمع ترينت Council of Trent مجمع عقائده الكنيسة الكاثوليكية الرومانية في الفترة من ١٥٤٥ حتى ١٥٦٣ في ترينت في إيطاليا؛ وذلك لاتخاذ موقف من المبادرة البروتستانتيّة للإصلاح، التي نادت بإصلاح

الأعمال التي تحوم حول اللاهوت، أكثر من ميلهم تجاه شرح أو تفسير النصوص الدينية المقدسة. وهكذا، نجد أن مجموعة تيودور دي بيز Théodore de Bèze لصور emblems الشهود في القضية البروتستانتية، بعنوان أيقونات، أو صور حقيقية لمشاهير الرجال *Icons, ou vrais pourtraicts des hommes illustres* (١٥٨٠)، لا تتناول قضايا دينية في العديد من الحالات، بل أمورًا مستمدة من الحياة اليومية التي يتركها بعيدة عن المنظور الديني الصريح. وهذا تطور مدعش، إذا علمنا أن عصر النهضة نظر إلى القصص على أنه كذب *fingere*، وهو إدعاء زاد من حنثه التأكيد الكلفيني على قول الصدق وقرن القول *verbum* بالحقيقة *res*. ويمثل الكاتب النثرى والملحمى الكلفيني العظيم أجريبا دوبيينييه Agrippa d'Aubigné هذا التحول طوال حياته الإبداعية. فبعد أن نشر في شبابه شعرًا دينويًا متأثرًا بالبرترارية Petrarchism بعنوان الربيع *Le printemps* (١٥٧١)، سعى لأن يكتب شروطًا دقيقة لسفر المزامير، وفي كتابته سعى لأن يتجنب "التائق". ولكن مع الفترة التي بدأ فيها كتابه الأساسيين *Les tragiques* (١٥٧٧)، حسم تفكيره على أن شرور القرن الذي عاش فيه تتطلب أسلوبًا مختلفًا تمامًا، وأسلوبًا يستطيع أن يعبر فيه بحرية طليقة تامة عن الحيوية أو القنوط الجامح أو الضغينة أو البغضاء أو اللوم. واستلزم هذا التغير في اللهجة تدخل ذات المؤلف، الأمر الذي مهد الطريق للمزيد من الإبداع والحريات في القصص عند كتابة التاريخ الذي يكتبه الكتّاب الكلفينيون، كما هو الحال في كتابه المتحزب ذي الطابع الشخصي جدًا بعنوان التاريخ العالمي *Histoire*

عام للكنيسة وتحديد العقائد المسيحية الأساسية. وحدثت القرارات التي صدرت عن هذا المجمع معيار الإيمان وممارسة الشعائر الدينية للكنيسة حتى منتصف القرن العشرين. وتناول هذا المجمع القضايا الأساسية، التي أثارها البروتستانت، فقال بأن الكتاب المقدس يجب أن يتم فهمه في إطار ما تقول به الكنيسة فقط، ويعني ذلك ضمنيًا رفض المبدأ البروتستانتي المتمثل في أن النص وحده يكفي دون الحاجة إلى فرض رؤية معينة لهذا النص من قبل السلطة الكنسية. ومن الجدير بالذكر هنا أن هذا المجمع لم يتطرق إلى قضية دور البابوية في الكنيسة، وهو من القضايا الكبرى التي شار عليها البروتستانت. (المترجم).

universelle. ودق طبول أسلوب جديد ملتزم style engagé في مقدمة المأساويين: "إذا كان سيلومني أحد على أن أشعاري المشبوبة العاطفة/ لا تقوم إلا على القتل والدم،/ لدرجة أن المرء لا يستطيع أن يقرأ فيها إلا العنف البالغ والمذابح وثورة الغضب/ والرعب والسم والخيانة والمجازر،/ سارد عليه: يا صديق، هذه العوالم التي تعتبرها استثناء/ ما هي إلا المفردات الخام لفن جديد أسرع في ابتداعه.../ فهذا القرن، المختلف في ضوابطه الأخلاقية، يتطلب أسلوبًا مختلفًا"^(٢). أدى هذا المنحى الأكثر شخصية وإبداعية في الكتابة إلى نصوص مثل تلك التي يسطرها بيروالد دي فرفيل Béroalde de Verville، وهو كلفيني أيضًا، في عمل انتقائي جدًا وغير منظم ظاهريًا وحكائيًا، إلا أنه عمل انقلابي تمامًا في الواقع، ألا وهو طريقة الوصول Le moyen de parvenir^(٣) وكتاب دي فرفيل هذا نشر في عام ١٦١٠، وهو كتاب ينفى عن نفسه كونه كتابًا "Le livre se dé-livre" على حد قول دي فرفيل نفسه، ويدافع عن تلاعب أو حتى مجون كان لا يمكن أن يتصوره الجيل الأول من الكتاب الكلفينيين. فيخرج من المناخ المتقلب لعصره، مستخدمًا ذلك تبريرًا عقلانيًا لتصور حر ماجن غير مسبوق للقصص.

كانت كتابة كلفين كنسية لاهوتية في مجملها، ومن الأمثلة الدالة على اهتماماته كتاباه تعليم الديانة المسيحية (ترجم إلى الفرنسية عام ١٥٤١) وموجز التعليم الديني Catéchisme (١٥٤٢). ولكن فصاحته وأسلوبه الهجائي - كما يتضح في بعض أعماله الأكثر جدلا على نحو صريح مثل مبحث الآثار Traité des reliques (١٥٤٣) أو فضائح Des scandales (١٥٥٠) - ذات مغزى أدبي أكبر. وكتابه فضائح مهم بوجه خاص هنا؛ لأن كلفين يعقد هنا مقابلة صريحة بين الأسلوب الفج stylus rudis للكتاب المقدس والبلاغة المنمقة لشعراء الثريا Pléiade poets، الذين كانوا رائجين جدًا في تلك الفترة؛ ويثني كلفين على ذلك الأسلوب الفج للكتاب المقدس ويسعى لأن يحاكيه. يستخدم كلفين مجازين في كتابه تعليم الديانة

المسيحية - الكلام المتعلّم، والنظارات - لوصف العلاقة، والهوة، بين حكمة الله والحسن البشرى. فيقول إن الله يغمغم، مثلما يفعل الطفل الرضيع، عندما يتحدث إلينا؛ لأننا ما زلنا أطفالاً في قدرتنا على فهم النص المقدس. ويقول كلفين إن الله يمدنا بنظارات لتساعدنا على أن نرى مشيئته لنا بصورة أفضل. وتبين هذه العملية التي تسمى التكيفية accommodationism أننا في أفضل الأحوال يمكننا أن نأمل في تعلم أسلوب الكتاب المقدس ومحاكاته، ومن المؤكد أننا لا يمكننا أن نناقضه أو نتفوق عليه أبداً. ومثل القديس بولس الرسول Paul في رسالته الأولى إلى أهل كورنثوس Corinthians I، يعلمنا كلفين أن من يعظ - أو يكتب - جيداً عن الإنجيل لن يستخدم أى صورة من صور البلاغة يمكنها أن تصرف انتباهنا عن التركيز الملائم على كلمة الله. ومقدمة كلفين لترجمة كليمن مارو لسفر المزامير وثيقة مبهمة جداً في تطور النظرية الأدبية الكفينية؛ ففيها يعدد كلفين الخطوات الواجب على كل الكاتب اتباعها حتى تتسق كلمتهم مع كلمة الله، ولا يختلف هذا البرنامج، في بعض جوانبه، اختلافاً جذرياً عن الاهتمامات المعاصرة للعلماء الإنسانيين بالدقة والأمانة في الترجمة، إلا أن تمجيد كلفين دائماً للكتاب المقدس بصفته نموذج الكتابة الجيدة تمجيد فريد من نوعه. ويتجلى شغف كلفين بهجر الذات في خطبه الدينية؛ فنادرًا ما يستخدم ضمير المتكلم المفرد. وفي خطاب يوجه فيه نصيحة لـ جاك دي بورجونى Jacques de Bourgogne، ينصحه كلفين بإخضاع كل شيء لله، بما في ذلك الأسلوب الذي يكتب به؛ لا بد على المرء أن يهجر كل شيء، بل ويفنى قلبه ورغباته، ويكتب طبقاً لمشيئة الله وكلمته. وهذا هو بالضبط ما زعم كلفين أنه فعله في أثناء كتابته تعليم الديانة المسيحية: لقد كشف المعمار الكامن في كلمة الله، لا كلمته هو. ولا يتمثل هدفه في وضع نظام لاهوتى، بل إظهار معنى الكتاب المقدس. وليس من المستغرب أن أسلوبه تأثر بالدوائر القانونية في عصره؛ فبعد أن تمرن كلفين كإنسانى ومحامى، ولجأ إلى أوضح طرائق التعبير المتاحة وأدقها في عصره وأكثرها منطقية.

واستخدم بلاغة مقنعة جدًا في التبشير ليحرض مستمعيه على النفور من العالم بكل جوانبه. "أود عامًا أن أفكر في المضائق التي تجد فيها نفسك... إذا كنت تفكر في اعتبارات دنيوية يمكنها أن تجعلك تحجم عن المضي قدمًا؛ ولكنك تحتاج بدلا من ذلك أن تصل إلى إيمان ثابت، حتى تنفر من كل شيء يمكن أن يحاول أن يجعلك تقاوم هذا الإيمان"، هكذا يقول في خطاب إلى السيد دي فالايه Monsieur de Falais في عام ١٥٤٣^(٤). طور أتباع كلفين هذا المنحى، وهم مبدعون أدبيون في إطار هذا المنظور الاعترافي. ولكنهم انحرفوا باطراد عن أوامر كلفين، وجازفوا بالدخول في مجال القصص المتخيل أو - كما هو الحال في مغامرات بارون دي فانست Les aventures du Baron de Faeneste لدوينيه - بالدخول أحيانا في فحش صريح؛ لذا يقفون في موقف مواجهة من نوع ما ضد معلمهم. فهم لديهم القدرة على إيجاد رخصة ما للتطور الأدبي في الكم الهائل من كتابات كلفين الخاصة بتفسير وشرح كل أسفار الكتاب المقدس (باستثناء نشيد الإنشاد؛ إذ إن كلفين رفض هذا السفر باعتباره مجازيًا، واعتبره نظامًا أدبيًا يغذى الخداع وإساءة التمثيل)، بمعنى أن الشرح exposition طريقة أكثر تحررًا وأكثر تركيزًا على مجريات الحياة اليومية من التفسير الحرفي line-by-line exegesis.

يمكننا، بوجه عام، أن نؤسس نموذجًا أدبيًا كلفينيًا تسود فيه الكلمة دومًا على الصورة (حتى في حالة كتب الصور emblem books)؛ حيث يعتبر الكتاب المقدس النموذج الأولي للكتابة، وتسعى الكتابة لأن تنير الكتاب المقدس. وفي الوقت نفسه، تتضح هذه الكتابة موضع الخطأ: تسعى كلمات الذات لأن تمجد الخالق، إلا أنها أيضًا تشهد على علاقة إشكالية بالكلمة الإلهية في أن التعبير البشري يتم بالسقوط من الجنة. من الضروري أن ندرك أن مفهوم "الجماليات الكلفينية" - الذي اعتبره الدارسون إردافًا خلفيًا oxymoron لسنوات عديدة - عامل حقيقي وفعال في تكوين

الحجج اللاهوتية، التي تعبر عنها هذه النصوص. فتمتيز الكيفية بتوتر معضل ولكنه إنتاجي بالنسبة لمزجها بين الاهتمامات اللاهوتية والأدبية.

فيما يتعلق بالنوع الأدبي أو بالأحرى الكتابي، كانت المساهمات الأدبية الكيفية مختلطة على الدوام، وتشمل أنواع مثل أدب الرحلات *travel literature* وسير الشهداء *martyrologies* والجدل السياسي/اللاهوتي، والتأملات التوراتية والشعر الملحمي وكتب الصور، والقصص النثري *prose fiction* والمسيرة الذاتية *autobiography*.

كتب جان دي ليري *Jean de Léry*، وهو راع بروتستانتي فرنسي *Huguenot pastor* ورحالة إلى العالم الجديد، عن لقاءه في عام ١٥٥٦ في البرازيل بهمجيين لايعرفون الرب. في كتابه قصة رحلة *Histoire d'un voyage* (١٥٧٨)، عانى الأمرين في سبيل تحديد موقع مثل هذه الأخرية الجذرية *radical otherness* داخل إطار منظوره الديني. وكتابة الرحلات عند ليري، التي تتخذ دوماً طابعاً لاهوتياً، عبارة عن رد فعل أدبي وخروج عن قصص الرحلات المزعومة للكاتب الكاثوليكي أندريه تيفيه *André Thevet* مؤلف وصف عالم أقطار شرق البحر المتوسط *Cosmographie du Levant* (١٥٥٤)، ووصف الكون العام *Cosmographie universelle* (١٥٧٥)، بالإضافة إلى أعمال أخرى. وثبت زيف مزاعم تيفيه بأنه زار هذه الأقطار، ولذلك رفع ليري من شأن الإجراء التصحيحي الذي يشترط الصدق في كتابة القصص. وهكذا تصير ذات المؤلف *authorial* - الإشكالية جداً نتيجة لأنها تتميز بالخطيئة في اللاهوت الكيفي - ضامنة المصادقية في النص.

كتب جان كرسبان *Jean Crespin*، رئيس دار نشر بروتستانتي، أكبر ملخص سير شهداء كلفيني وأكثرها قراءة، بعنوان تاريخ الشهداء *Histoire des martyrs* (١٥٦٤) وتأثر هذا التاريخ بالكاتب والقديس الأنجليكاني *Anglican* جون فوكس

John Foxe وكتابه الأخير أعمال وآثار Acts and monuments (المشهور باسم كتاب الشهداء Book of the martyrs، ١٥٦٣). ولكن مجموعة كرسبان اختلفت أيضًا عن نموذجها، وبالتالي تصف منهجًا كلفينيًا متفردًا في تصنيف قصص الشهداء وتطويرها. استخدم كرسبان كل طرائق التوثيق المتاحة في ملابسات محاكمة الشهيد، وكلامه الأخير وإعدامه، ودعا القراء الذين كانوا شهداء عيان لهذه الأحداث لأن يرسلوا له وثائقهم لإدراجها في الطبقات المستقبلية. وهكذا أحدث تجديدًا بأن شكل جماعة مساهمة من القراء البروتستانت، الذين ساعدوا في تكوين الصور الإيضاحية الاعترافية. كما ثار كرسبان على فن كتابة سير القديسين hagiography عند الكاثوليك (كما هو عند يعقوبوس فوراجين Jacobus Voragine على سبيل المثال في كتابه الأسطورة الذهبية Légende dorée (القرن الثاني عشر)، وكما طوره فوكس إلى حد ما، على سبيل المثال، في صورته شبه المثالية للوثر Luther) بأن رفض أن يقدم حياة تقترب من الصورة الشخصية للقديس؛ وبدلاً من ذلك طالب من قرائه أن يعيدوا تكوين المعترف من خلال الإشارة إلى كلماته المنطوقة والمكتوبة.

كان فيليب دي بليسي مورنيه Philippe Du Plessis-Mornay، وهو شخصية سياسية ومنظر سياسي، واحدًا من أكثر الكلفينيين تأثيرًا في المملكة الفرنسية أثناء فترة الحلف الكاثوليكي^(٥) Catholic League ويُعيد حروب الدين Wars of Religion. وكان مورنيه من المقربين لهنري الرابع، ولذا كان ممثل الكنائس الكلفينية في مجلس

(٥) يطلق عليه الحلف أو حلف ملف القديسين أو اتحاد القديسين، وهو اتحاد الكاثوليك الفرنسيين الذي لعب دورًا مهمًا في دروب الدين في فرنسا بعد عام ١٥٧٦. وتشكل في البداية لمقاومة تطبيق سلام، وهو اتفاقية وقعت عام ١٥٧٦، بين الكاثوليك والبروتستانت، وبموجبة حصل البروتستانت على حرية العقيدة، ماعدا في باريس، ولكن الكاثوليك لم ترق لهم هذه الاتفاقية، لذا كونوا الحلف المذكور، وكان هدفهم المعلن هو الدفاع عن الإيمان الكاثوليكي، ورضوا في = الإطاحة بهنري الثالث لصالح هنري دي جيز، الذي دبر هنري الثالث لاغتاله، وتلا ذلك سلسلة من المشاحنات والاختيالات والصراعات، وفي النهاية وقع ما بينه وهنري الرابع اتفاقية وضعت حدًا لحروب الدين. (المترجم).

مانت Mantes Assembly ومجلس سومير Saumur Assembly؛ حيث مارس ضغطاً من أجل الحصول على امتيازات مهمة لبروتستانت فرنسا، وحصل عليها. كما أنه كتب جدلاً سياسياً ذا قيمة كبيرة جداً؛ ومن أبرز أعماله مطالب قانونية ضد الطغيان Vindiciac contra tyrannos (١٥٨١)؛ وترجم إلى الفرنسية بعنوان عن السلطة الشرعية للأمير على الشعب وللشعب على الأمير De la puissance légitime du prince sur le peuple et du peuple sur le prince الذي يعتقد، بوجه عام، أنه كتبه بالاشتراك مع منظر قتل الملوك فرانسوا هوتمان François Hotman؛ علاوة على أنه كتب مذكرات Mémoires ضخمة (١٦٢٤-١٦٢٥). وكانت زوجته شارلوت دي مورنيه Charlotte de Mornay كلفينية متحمسة أيضاً، وكتبت مذكراتها الخاصة بها. وتشكل هذه المذكرات ثنائية مع كتاب زوجها، على الرغم من أن حرم دي مورنيه، كما هو الحال عند معظم الكاتبات الكلفينيات، لم تتحدث كثيراً عن نفسها، بل سردت مآثر زوجها.

كان بيير فيريه Pierre Viret، اللاهوتي المصلح السويسري، مؤلفاً للعديد من الكتيبات الجدلية الحاذقة الساخرة، بما فيها محاوره الفوضى Dialogue du désordre (١٥٤٥). وتصور المحاوره الحياة العادية على أنها ميدان مناسب يمكن أن يستمد منها المرء الصور والمقارنات؛ من أجل أن يعلى من قدر كتابته، ويتسق هذا الموقف مع الكلفينية التقليدية في أنها توازر تجربة الذات (مهما كانت مخطئة) ضد تجربة الكنيسة؛ ما تطلق عليه الكاثوليكية سلطة التقليد (وهي مصدر بديل للسلطة شك فيه الكلفينيون وأنكروه). والمحاوره مهمة أيضاً بالنسبة لعلم الأسلوب عند الإصلاحيين المسيحيين Reformed في أنها تؤسس نوع المحاوره؛ حيث يتم تطوير الإقبال والإدبار الحقيقي بين المناظير المتفاوتة على المستويين التعليمي والدرامي. ويبدو ذلك وسيطاً مناسباً؛ لتوصيل المفاهيم الإصلاحية المتمشية مع المنهج الجدلي في

البرهان الذى يتم استخدامه فى تطوير اللاهوت الإصلاحى وتوضيحه Reformed
.theology

كتب هنرى إستيئين Henri Estienne، وهو سليل أسرة عريقة شهيرة من الناشرين الكلفينيين، جدلاً سياسياً وكذلك أعمالاً تستوعب قضايا عصر النهضة/ قضايا الإنسانين مثل طبيعة اللغة والكلمة المكتوبة وقدرتها الدلالية. ومن الأمثلة على ذلك كتابه دفاع عن هيرودوت Apologie pour Hérodot (١٥٦٦)؛ ويشتمل هذا الكتاب على هجوم متكرر على تشويه الكاثوليك للدين، كما أنه يقع أيضاً تحت مظلة الأدب الجدلى polemical literature.

كتب تيودرو بيز الجدلى Théodore de Bèze، خليفة كلفين فى جنيف، تاريخاً للكنيسة الإصلاحية Reformed church مكوناً من عدة أجزاء (تاريخ كنسى للكنائس الإصلاحية Histoire ecclésiastique des églises réformées، ١٥٨٠) كما كتب كتاب صور بعنوان صور حقيقة لمشاهير الرجال Vrais pourtraicts des hommes illustres (١٥٨١)؛ حيث يعتمد فيه - كما هو الحال عند واحدة من الكاتبات الكلفينيات القليلات، جورجيت دى مونتينييه Georgette de Montenay، مؤلفة كتاب صور بروتستانتى - على نظام تمثلى مجرد (يتكون فى الغالب من أشكال هندسية) بدلا من اعتماده على مناظر طبيعية واقعية أو صور منقنة، حتى يتلافى تقصيل الصورة المفرط على الكلمة. اختار بيز موضوعاً مماثلاً، وكتب حياة كلفين Vie de Calvin (١٥٦٤)، انسق مع الشكل البروتستانتى الجديد لقصص سير الشهداء كما يصفه كرسبان. كما أنه كتب تأملات، وكتابه تأملات مسيحية Chrestiennes méditations (١٥٨١)، على سبيل المثال، متميز من حيث طابعه الباروكى Baroque فى تمثيل الذات self-representation؛ وانطلاقاً من ذلك يستخدم بيز الكتاب المقدس كنقطة انطلاق لسلسلة مفروطة من التأملات فى طبيعة الذات والعالم.

كتب تيودور أجريبا دوبينييه Théodore Agrippa d'Aubigné - وهو معاصر لينر وزميله في الدراسة - كماً ضخماً من الأدب الكلفيني ربما كان أشهر هذه الكتابات كتابه المأساويون Les tragiques (١٦١٦)، وهو قصيدة ملحمة ضخمة مكونة من سبعة كتب؛ وتدرس هذه القصيدة بوجه عام على أنها وثيقة تفصيل اضطهاد البروتستانت في أثناء حروب الدين (١٥٦٢-١٥٩٤)، كما أنها ذات قيمة كبيرة كوثيقة أدبية. ويحاول دوبينييه أن يبدع أسلوباً نثرياً مقتعاً وصدامياً يناسب التجربة البروتستانتية. وكما أن بيز في مقدمة مسرحيته التوراتية إبراهيم مضحياً Abraham sacrificant (١٥٥٠) رفض أسلوب كتابته الإنساني السابق في سبيل الأسلوب البسيط للكتاب المقدس، نجد لدى دوبينييه وعياً ذاتياً بتميزه ككاتب كلفيني. في الواقع، انخرط دوبينييه في حملة جدلية لاذعة ضد الكاتب الكاثوليكي رونسار. ورد رونسار بكتابين هما: أطروحة عن بؤساء هذا الزمان Discours des misères de ce temps (١٥٦٢)، وتكملة الأطروحة Continuation du Discours (١٥٦٣). وتمثلت مهمة دوبينييه في استخدام التعبير البشري في توصيل عظمة الكلمة الإلهية، التي لا يمكن التفوق عليها. وللمفارقة انتهى بالكتابة عن نفسه بشكل مغرط، على الرغم من الإنكار المتردد للاستحقاق الشخصي، الذي يميز الكلفينيين المعادين للأرمينية anti-Arminian بلا رحمة، فعلى سبيل المثال، كتابه مغامرات بارون فانست (١٦٣٠) صورة متخيلة نوعاً للنيل بروتستانتى (إنيه Enay) ينفر من الاستخدام المضلل للكلمات والاعتماد على المظاهر في البلاط، كما يلخص ذلك محدثه الكاثوليكي فانست Aventures du baron de Faeneste (الأسماء يونانية، وتدل على الترتيب على الكائن الحقيقي والشبه المزيف). وكتاب دوبينييه الذى يتخذ عنوان حياته إلى أطفاله Sa vie à ses enfants (مجهول التاريخ، ونشر بعد وفاته في عام ١٧٢٩) عبارة عن سيرة ذاتية مهمة متباهية وربما غير مسبوقه كتبها كاتب كلفيني؛ ويقدم منظوراً شخصياً للقضايا التاريخية والدينية الأكبر، وهو بذلك يكمل قصته

المكتوبة بضمير الغائب عن تاريخ الكنيسة والمدرجة في دراسته متعددة الأجزاء بعنوان التاريخ العام *Histoire universelle* (١٦٢٦). وكتاب دوينيه الذي يتخذ عنوان تأملات حول سفر الزمائر *Meditations sur les psaumes* (١٦٢٧) يشتمل أيضًا على استطرادات سيرة ذاتية في إطار الشرح التوراتي، مثلما في المزمور الذي يخرج منه عن النص الذي يفسره؛ لكي ينعي موت زوجته سوزان دي ليزيه Suzanne de Lézay.

كان جييوم ساليست دي بارتاس Guillaume Salluste du Bartas، وهو شاعر وجندي ودبلوماسي، وصديق هنري الرابع، مقروءًا على نطاق واسع في أوروبا كلها، بما فيها إنجلترا؛ حيث أثر تأثيرًا كبيرًا على الشاعر البيوريتاني جون ملتون John Milton. وكان على علاقة وثيقة بجيمس السادس ملك إسكتلندا James VI of Scotland، الذي ترجم مسرحية لبيانت ملك إسكتلندا *La Lépante du roi d'Écosse*، بينما ترجم الملك لدى بارتاس السماء Uranie. تصور قصيدة دي بارتاس الملحمية الموسوعية، السبوعية *La sepmaine* (١٥٧٨؛ السبوعية الثانية *La seconde sepmaine*، ١٥٨٤)، الأيام السبعة للخلق وتحاول أن تصف كل جوانب العالم بالنسبة للخطة الإلهية للنظام المخلوق. ويخالف الكاثوليك الذين شعروا أنهم بإمكانهم أن يقرأوا في العالم كتاب الله، أصر دي بارتاس، بصفته ككفينيًا صالحًا، على أن العالم يحتوى على آثار من كلمة الله، ولكن نتيجة لطبيعة العالم المخطئة، لم يعد من الممكن قراءة مثل هذه الآيات قراءة كاملة؛ فالكتاب المقدس فقط هو الذي بإمكانه أن يقدم المعرفة الضرورية عن العالم. أضاف سيمون جولار Simon Goulart - وهو خليفة دي بيز في منصب راعي الكنيسة البروتستانتية في جنيف - حواشي وتعليقات لكتاب السبوعية لدى بارتاس (١٥٨١). وبعض حواشيه أعادت النظر جوهريًا في آراء سلفه. وتمشيًا مع تأكيد ما بعد مجمع ترنتو *post-Tridentine emphasis* على الصور التجسيدية، أدرج جولار المزيد من الصور، على سبيل المثال، في محاولة

لأن يكتسب جمهوراً أوسع من القراء. كتب دى بارتاس أيضاً مسرحيات دينية أشهرها مسرحية يهوديت La Judit (١٥٧٤)؛ حيث أعاد كتابة القصة التوراتية الخاصة بقتل يهوديت^(٦) Judith للطاغية الوثني أوليفانا Holophernes، وأعاد صياغة هذه القصة وجعلها مسرحية كلفينية توجه فيها الكلمة المقدسة للرب هذه المرأة النقية فى مهمتها (بطريقة هوائية واستباقية يظهر دى بارتاس يهوديت وهى تقرأ كتابها المقدس [الإنجيل] قبل أن تخرج لتقوم بمهمتها العظيمة)^(٧).

قدم لنا جان دى لاتىي Jean de la Taille مسرحاً كلفينياً آخر فى مسرحيته شاول الغاضب Saül le furieux (١٥٧٢). ينبع المسرح الكلفينى بوجه عام من قصص التوراة، إلا أنه يختلف عن المسرحيات الدينية الكاثوليكية فى أنه يسعى لأن يستجلى رد فعل البطل نحو علاقته الشخصية بالله. ولكن شاول الغاضب حالة مثيرة. وهى متأثرة بالتأويل المسرحى الكلاسى للقصة التوراتية (مثل ذلك التأويل الذى نجده فى مسرحية سينيكها هرقل غاضباً Hercules furens)، ولكن لاتىي تخوف من أن الكلفينيين الأكثر تزمناً سينتقدون مثل هذا التأثير؛ لهذا أنكر هذه المصادر. ولذا يشهد عمله على قلق من جانب المبدع الأدبى الكلفينى من الإطار اللاهوتى الذى يبدع داخله، كما يشهد على انتشار حيل التملص فى محاولة لمواجهة القيود المفروضة على التعبير الجمالى. وتعد شاول الغاضب أيضاً وثيقة قيمة فى أنها تظهر محتوى حروب الدين التى تصيب عرض الكاتب المسرحى للموضوع الدينى.

ربما كانت أهم مسرحية من الكتابات المسرحية الكلفينية هى مسرحية أبراهيم مضحياً (١٥٥٠) لتيودرو دى بيز (انظر أعلاه)؛ لأنها قدمت نموذجاً للطريقة التى يمكن للكلفينيين أن يكتبوا بها عملاً مسرحياً. وفى مقدمة المسرحية، ويرفض بيز صراحة أى نوع من الكتابة الدنيوية أو التطوير المخلق للأحداث، فكما الحال فى

(٦) كان ليهوديت سفر خاص بها فى التوراة، ولكنه حذف منها؛ لذا لا نجده فى الطبعة المعتمدة. (المترجم)

كل النثر الكفيني، لم يكن أمام المسرح إلا أن يستقى مصادره من الكتاب المقدس، خاصة وأنه كان عليه أن يكون شرحاً توراتياً. وبناء على ذلك، نجد أن مسرحيات روبرت جارنييه Robert Garnier تظهر إماماً كاملاً بنصوص التوراة، كما يظهر، في مسرحيته اليهود Les Juifs، إدانة كفينية لعبادة الأوثان في إسرائيل القديمة. ونجد في شاول الغاضب نقلاً شبه حرفي لقصة داود وشاول^(١). ونجد الاتباع الحرفي نفسه لنصوص التوراة في مسرحيتي هامن Aman وداود David لأنطوان دي مونتشرسيان Antoine de Montchrestien. ومسرحية لويس دي مازير Louis des Masures بعنوان مآسى مقدسة Tragédies saintes (١٥٦٦) - وهى عبارة عن ثلاثية تتكون من داود محارباً David combattant، داود منتصراً David triomphant وداود هارباً David fugitif - تعيد حكي القصة التوراتية من خلال الشرح والاختباسات الحرفية. هذا بالإضافة إلى أن العديد من كُتّاب المسرح الكفنيين كتبوا العديد من مسرحيات الأخلاق morality plays قليلة الشأن، التى تنتقد الكنيسة الكاثوليكية فى الفترة ١٥٢٣-١٥٨٩. أثرت الكفينية تأثيراً كبيراً على المسرح فى أوروبا كلها خارج بريطانيا، فلقد كان مذهب الجبرية predestination على وجه الخصوص يتسق تماماً من الرؤية المأساوية للطبيعة البشرية^(٢).

كان برنار باليسى Bernard Palissy صانع فخار وخزف ومعمارياً وكفينياً متحمساً، ومات نتيجة لسجنه واضطهاده على إيمانه. وكتب كتاباً غريباً بعنوان الوصفة الحقيقية La recepte véritable (١٥٦٣)، وهذا الكتاب متعدد الوجوه، يتأمل فيه باليسى، بحس يستبق علماء الجيولوجيا، فى الحفريات التى وجدها وطبقات التربة التى لاحظها، وطبيعة الخلق. وبأسلوب أدبى طور باليسى فى الوصفة الحقيقية

(٢) شاول أول ملك لبني إسرائيل (القرن الحادى عشر قبل الميلاد)، وهو ينتمى لسلالة بنيامين. ونجد سرداً لفترة حكمه فى سفر صموئيل الأول (الإصحاحات ٨-١٥). وكان شاول قائدًا حربيًا قويًا، ولكنه بدأ تدريجيًا يمر بفترات اكتئاب حادة وشعر بالغيرة من داود، الذى سيخلفه على العرش، ولذلك حاول أن يقتله دون نجاح، ومات شاول وهو يحارب الفلسطينيين. (المترجم).

حكايات المغزى الأخلاقي parables (خاصة الحكاية البروتستانتية المفضلة، وهي حكاية المواهب) ووصف، من خلال مسرحية بارعة للمزمر رقم ١٠٤، التأسيس الفعلي للكنيسة الإصلاحية في سينت Saintes التي كان عضواً فيها. وهنا يساير باليسى النموذج الكلفيني لاتخاذ رخصة للتطوير النصي المسرحي من مصدر ثوراتي. هذا بالإضافة إلى أن باليسى وضع مخططاً هندسياً تفصيلياً لبستان مثالي يذكرنا بجنة عدن. ولكن بستانه يختلف في أنه وضع القارئ داخل سلسلة من الأماكن المحفور عليها أفعال ماثورة من الكتاب المقدس، وخلق ذلك نوعاً من البنية التصويرية، التي تتكون من النص المقدس ونص باليسى وبنياته، وصورة القارئ الذي يقرأ ذاته في كل من الكتاب المقدس والوصفة الحقيقية.

لا يتمثل الشعر الكلفيني في شعر أجريبا دوينيه فحسب، بل كذلك في شعر شعراء مثل جان شاسينييه Jean Chassignet و جان دي سبون Jean de Sponde (تأملات Méditations، ١٥٨٨) والآخر كلفيني تخلق فيما بعد عن عقيدته البروتستانتية. وتأثر تطور أسلوب الكتابة الكلفيني الخاص تأثراً كبيراً بترجمات سفر المزامير، التي انتشرت خلال خمسينيات وستينيات القرن السادس عشر، خاصة شروح سفر المزامير التي قام بها كليمن مارو Clément Marot (١٥٤٣)، والنص المعتمد عام ١٥٦٢)، وتأثر كذلك بترجمة أوليفيتان Olivetan للتوراة والإنجيل (١٥٣٥-١٥٤٠). ومن الوجهة الأسلوبية، يتميز الأسلوب الكلفيني باعتماده على الثنائيات المتضادة antithetical pairs في بناء القصيدة. وهذا البناء يتماشى مع الجدل الكلفيني؛ حيث تقترن الثنائيات لتصوير الانفصال والتداخل بين السماء والأرض والإنسان والله.

في الأدب الكلفيني ما بعد مجمع ترنتو، يمكننا أن نتبين أن الأدب يكون في خدمة اللاهوت إلا أنه ليس خاضعاً له خضوعاً كلياً أو حتى متحاشياً إياه، كما كان التأويل المعتاد. وهكذا، على الرغم من رؤية النظام اللاهوتي الكلفيني السلبية للتعبير

الذاتي الأدبي، فإن هناك كمًا شديد الثراء من هذا الأدب. فكلفين الذى يجد فى وقت مبكر مثل أوغسطين Augustine تأكيدًا على وجود بلاغة توراتية، يستخدم الأساليب الإنسانية فى التحليل التى زادها التركيز الميتافيزيقي، الذى قدمته العقيدة الإصلاحية. يوضح أوليفيه ميليه Olivier Millet فى دراسته للبلاغة الكلفينية أن كلفين بمجرد اعتناقه للعقيدة الإصلاحية (ح ١٥٣٠) تغير أسلوبه بسرعة وعن قصد وبلا رجعة. ويؤكد ميليه أنه بالنسبة لكلفين، كانت مشكلة البلاغة التوراتية تتكون من ثلاثة أوجه^(٧). من الوجهة اللاهوتية لابد أن كلفين يسعى لأن يفهم كيف أن الحقيقة غير المتبدلة لكلمة الله يمكن أن تفهم وتقرأ فى تدوينها البشرى (مبدأ العصمة التوراتية). ومن وجهة الدفاع عن الدين، لابد أن يدافع عن أسلوب توراتى ضد المعيار الإنسانى أو الوثقى، الذى يقف ضده وبصفته كاتبًا تفسيريًا مسيحيًا، لابد أن يسعى لأن يفهم على وجه الدقة كيفية استخدام كل صورة جمالية بلاغية فى الكتاب المقدس؛ حتى يستطيع أن يوصلها لسامعيه بصورة أفضل. ومع خمسينيات القرن السادس عشر، وهى فترة صراع دينى حاد، شعر أتباع كلفين بحاجة إلى تأويل أكثر مرونة للتأويل الذى تقدمه هذه الأوامر، فأضافوا منظورهم الشخصى حتى يجعلوا حججهم أكثر إفحامًا لمجموعة القراء الذين لا يتكونون كلهم بالضرورة من المؤمنين، واستخدموا القصص سلاح إقناع لاستمالة القارئ المعادى وتحويله إلى قضيته. وفى حالة الحالتين لا يقدم الكتاب المقدس نموذجًا فحسب، بل وكذلك سلطة مطلقة، وفى حالة الكتاب الكلفينيين المتأخرين، فوضوا هذه السلطة إلى أنفسهم، إلى حد ما، باعتبارهم مبدعين أدبيين مشتركين فى العمل.

الهوامش

- 1- Bonaventure des Périers, *Cymbalum mundi* (1537), ed. P. Nurse (Manchester: Manchester University Press, 1958).
- 2- Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, ed. H. Webber, J. Bailbé, and. M. Soulié (Paris: Gallimard, 1969), 'Princes', lines 59-77.
- 3- Béroalde de Verville, *Le moyen de parvenir*, ed. I. Zinger (Nice: University of Nice, 1988).
- 4- Jean Calvin, *Lettres à Monsieur et Madame Falais* (1543), ed F. Bonali-Fiquet (Geneva: Droz, 1991), letter I, p.37.
- 5- For an overview of the Calvinist attitude towards theatre, see Gerard Jonker, *Le protestantisme et le théâtre de langue française au XVIe siècle* (The Hague: Wolters, 1939).
- 6- See Dennis Klinck's study 'Calvinism and Jacobean tragedy', *Genre* 11(1976), 333- 58.
- 7- Olivier Millet, *Calvin et la dynamique de la parole: étude de rhétorique réformée* (Geneva: Slatkine, 1992), p.231.

(٥٠)

بور رويال والجنسية

ريتشارد باريس

من عدة زوايا، يمثل المصطلحات "بور رويال" Port-Royal والجانسينية Jansenism كنايةتين عن الجو النفسى (اللاهوتى فى الأصل) للتشائم الأوغسطينى Augustinian pessimism، الذى هيمن على قدر كبير من الفكر الفرنسى والكتابة الفرنسية فى الجزء الأخير من القرن السابع عشر. وكان بور رويال اسمًا لديرين: أحدهما فى وادى شفرىز Vallée de Chevreuse بالقرب من باريس (بور رويال دى شان Port-Royal-des-Champs) وهو الآن مجرد أطلال؛ والثانى فى المدينة (بور رويال دى باريس Port-Royal-de-Paris) وهو الآن مستشفى. وكانت الجماعتان المرتبطتان بهذين الديرين فى البداية نظامًا للراهبات المسترشيات an order of Cistercian nuns، حولتهن أنجيليك أرنو Angélique Arnauld إلى حركة الإصلاح الدينى، وأصبحت أرنو رئيسة للدير عام ١٦٠٢؛ ومن بين هاتين الجماعتين كان جان دى فيرجيه دى هوران Jean Duvergier de Hauranne رئيسًا لدير سان سيران abbé de Saint-Cyran وطالبًا معاصرًا لجانسين Jansen، وصار الزعيم الروحى فى عام ١٦٣٤، بعد انتقال الراهبات إلى باريس فى ١٦٢٥-١٦٢٦. ثانيًا، مجموعة من العلمانيين laymen يطلق عليهم اسم "المتوحدون" Solitaires أو "سادة بور رويال" Messieurs de Port-Royal احتلوا الدير الريفى بداية من عام ١٦٣٧، وأسسوا فى المناطق المجاورة له سلسلة من المدارس المحترمة ("المدارس الصغيرة" les petites

(écoles) وكان أشهر تلاميذها جان راسين Jean Racine. ومصطلح "الجانسينية" مشتق من اسم أسقف إيبير Bishop of Ypres واسمه كورنيليوس (أو كورني في الفرنسية) جانسين Cornelius Jansen الذى قدم عمله الثرى (الذى نشر بعد موته) الأوغسطينى Augustinus (١٦٤٠) الإطار المرجعى اللاهوتى الأساسى للحركة. ولا يعد أيًا من المصطلحين جامعا مانعا أو شاملا، إلا أنهما صارا إلى حد ما يستخدمان محل بعضهما بعضا.

فى البداية أخذ تيار التشاؤم الأوغسطينى على محمل لاهوتى، وكان ظاهرة مرتبطة بالإصلاح الدينى الكاثوليكى أو الإصلاح المضاد (Catholic (or Counter-) Reformation وكان هذا الإصلاح فى تجلياته العديدة (والمتصارعة أحيانا) ردًا على الإصلاح الدينى البروتستانتي Protestant Reformation فى القرن السابق، أو كان انعكاسًا لهذا الإصلاح فى أعقاب مجمع ترنتو Council of Trent (١٥٤٥-١٥٦٣)، واستجابة للتحول البين فى الأرثوذكسية الرومانية نحو التأكيد غير المضمون على حرية الإرادة - نقول بسبب ذلك طغت أشد أشكال التشاؤم على السطح. نجد التعبير الأولى عن الموقف البلاجى الجديد^(١) Neo-Pelagian position فى كتاب مولينا Molina الذى يتخذ عنوان عن التناغم De concordia (١٥٨٨)؛ والجماعة التى تقترن عمليًا اقترانًا كبيرًا بالتضمينات الأخلاقية لهذا الاتجاه هي جمعية يسوع^(٢)

(١) - نسبة إلى بيلاجيوس Pelagius، وهو راهب بريطانى أقام فى روما، ثم رحل إلى أفريقيا عام ٤١٠ ثم إلى فلسطين. أنكر توارث الخطيئة الأصلية التى ارتكبها سيدنا آدم. وحرمه البابا من غفران الكنيسة، وأدانته مجامع أفريقية عديدة (٤١١، ٤١٦، ٤١٨)، كما أدانته مجمع إفسس عام ٤٣١، ودافع عنه تلميذه كيلستين Caelestius وجولييان ديكلان Julien d'Eclane، وأنشأ مذهبًا لاهوتيًا باسمه، وهو البلاجية Pelagianism يقول إن الإنسان لا يرث خطيئة آدم، وإنما يولد طاهرًا مثلما ولد آدم ويثق فى قوى الإنسان الطبيعية لتحقيق السعادة دون توسط النعمة الإلهية. ويوحى هذا المذهب بأن الإنسان طيب بالفطرة. (المترجم).

(٢) يطلق عليها اسم جمعية يسوع أو اليسوعيين أو الجزويت كما يطلق على المصطلح فى مصر؛ وهى طائفة دينية فى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أسسها القديس إجناتيوس اللابولي Saint

Society of Jesus التي تأسست عام ١٥٤٠. وكانت الجانسينية شديدة الحرص على إبعاد نفسها عن الاتهام بالكلفينية المستترة crypto-Calvinism الذي كان أعداؤها يرمونها به، وفي الواقع أصرت على ولائها للسدة البابوية Holy See وعلى صحة القريان المقدس eucharistic orthodoxy، ولكنها عانت مرارًا من إدانة البابوية لها واضطهاد الملكية الفرنسية لها. وأخيرًا بعد قرابة قرن من التقلبات، تمت إدانة مبادئها بواسطة مرسوم يونيجينيتون^(١١) Bull Unigenitus، الذي أصدره البابا كلمنت الحادي عشر Clement XI عام ١٧١٣. وعلى مستوى الموضوع، أكدت التجليات اللاهوتية بالمعنى الواسع للكلمة على السقوط، وعلى الحالة البائسة للإنسان فيما بعد السقوط postlapsarian man مما أدى إلى التركيز على أولوية النعمة الإلهية على حرية الإرادة في مسائل الخلاص؛ كما أدى إلى التأكيد على الطبيعة الدينامية للتحويل إلى الدين، واتباع أسلوب حياة صارم جدًا.

يبدو أن علاقتها بالأوساط الأدبية تتبع من التوافق بين العضوية في المنتديات والمتعاطفين مع مبادئها، وهي ظاهرة يمكننا أن نجد تفسيرًا جزئيًا لها بالنظر إلى أصولهم الأرستقراطية المشتركة أو الإمكانات التي وفرها التغاير الديني للتعبير عن الاعتراض السياسي على النظام المطلق المستبد. فبعض الكتابات الأساسية تبرز هذا الانتماء المشترك: التأكيد في خطابات إقليمية Lettres provinciales (١٦٥٦-١٦٥٧) لبسكال Pascal على وصول القضايا اللاهوتية لعقل العلمانيين، والأهم من

Ignatius of Loyola في عام ١٥٣٤ ليقوم بالحج إلى القدس لتتصير المسلمين، ولكن الحرب مع العثمانيين حالت دون وصوله إلى القدس، وطلب أفراد هذه الطائفة من البابا أن يذهبوا إلى أي مكان يدلهم عليه ليقوموا بعمليات التبشير، وقام هؤلاء الأعضاء بأدوار قيادية في حركة الإصلاح المضاد Counter-Reformation وأسسوا مئات المدارس والكليات في كل أنحاء أوروبا وأسسوا مؤسسات تبشيرية في اليابان والهند والصين وساحل أفريقيا. (المترجم)

(^{١١}) يتخذ هذا المرسوم اسمه من الكلمات الثلاث الأولى التي وردت فيه Unigenitus Dei Filii وتعني الابن الوحيد لله، وصدر في ١٧١٣/٩/٨. (المترجم)

ذلك وصولها إلى العلمانيات (في الرد، الذي ربما يكون مختلفاً، على الخطاب الثاني)؛ الإشارات إلى القمار والصيد وهوايات إزجاء وقت الفراغ الأرستقراطية الأخرى، وكذلك استحسان خلق الإخلاص *honnêteté* في كتابه الأفكار *Pensées*؛ وتطبيق رؤية متشائمة للعالم على الاهتمامات الاجتماعية في كتاب المبادئ الأخلاقية *Maximes* (١٦٦٥) للاروشفوكو *La Rochefoucauld*.

إذا انتقلنا إلى قضايا نصية أكثر خصوصية، سنتبين أنه يجب علينا أن نعتبر كتاب الأوغسطيني *Augustinus* لجانسين النص الأم، الذي نبعت منه كل الجوانب اللاهوتية للحركة؛ إلا أنه من ناحية أخرى ذو دلالة كنقطة رمزية وصراع أكبر منه كمصدر للمرجعية والسلطة. والشخصية الخصبة التي تتركز حولها مثل هذه القضايا في منتصف القرن السابع عشر هي الكاتب والجدلي أنطوان أرنو *Antoine Arnauld* (أخو أنجيليك *Angélique*، ويعرف باسم أرنو الأكبر *Le Grand Arnauld*) ونشر بحثه الذي يتخذ عنوان عن تناول العشاء الرباني المعتاد *De la fréquente communion* (و يعارض الاستخدام المتهاون لهذه الممارسة) في عام ١٦٤٣، وكان يمثل دفاعاً عن التعليم المتشدد الخاص بأمور التوبة وأسرار الكنيسة. ولكن الحادثة الكبرى التي أدرج فيها أرنو هي إدانة البابا إنوسنت العاشر *Innocent X* في مرسوم السقطات *Bull Cum occasione* ١٦٥٣ لخمس مبادئ *Les (cinq propositions)* مستمدة من كتابه الأوغسطيني، أو يزعم أنها مستمدة منه، وأدين أربعة منها بأنها هرطقة، والخامس بأنه خاطئ. وأدى النزاع التالي (والمعقد) حول ما إذا كانت هذه المبادئ مهترقة من جهة ("مسألة الصواب" *question de droit*) ومن الجهة الأخرى حول ما إذا كانت موجودة بالنص في كتاب الأوغسطيني (مسألة الواقع *question de fait*) - أدى هذا النزاع إلى لوم أرنو عام ١٦٥٦ بعد نشره خطاب ثان إلى دوق وزد *Seconde lettre à un duc et pair*، وأبتدأ المراسلات الجدلية التي يعتبر كتاب خطابات إقليمية لبسكال الوثيقة المعاصرة الكبرى لها.

كتب بليز بسكال - الذى سبقت شهرته كعالم شهرته السيفة كجدلى وعالم أخلاق وبلاغى وفوق كل ذلك مدافع عن المسيحية - فى عامى ١٦٥٦ و١٦٥٧ سلسلة من سبعة عشر خطابًا كاملاً وخطابًا ثامن عشر (لم يكتمل). والخطابات الإقليمية خطابات ذات قيمة بارزة نتيجة لرواج التبسيط الرفيع *haute vulgarisation* الذى تمثله. وتبدأ هذه الخطابات بأربعة خطابات تدافع عن أرنو، كتبها كاتب الخطابات المستقصى الافتراضى *fictive investigatory epistoler* (لويس دى مونتالت "Louis de Montalte) إلى صديقه فى الأقاليم، الذى يخاطبه بـ"صديقى الإقليمى" *ami provincial*، ومن هنا جاء عنوان الخطابات. ونبرة هذه الخطابات هى نبرة ذلك "الرجل المخلص" *honnête homme*، الكائن الاجتماعى المستتير الذى يبحث عن التوضيح الفكرى (اللاهوتى هنا)؛ والاستقصاء يتخذ شكل الحوار فى البداية؛ ويتطور الاستئناف من التأكيد على الحس المشترك إلى التأكيد على صحة الدين. ثم عندما يتم رفض القضايا الخاصة بالحقوق والالتزامات، يظهر هجوم عنيف على جمعية يسوع بحجة التهاون فى الاستغفار، فى مجموعة ثانية من الخطابات (من الخطاب الخامس حتى الخطاب العاشر)؛ وتعتبر هذه السلسلة الثانية أبعد لحظة فكاهية فى العمل ككل، مستخدمة المبالغة وقياس الخُلف^(١) *reductio ad absurdum* على ضوء الحنق المتصاعد لمونتالت. ثم نجد الخطاب الحادى عشر المحورى يدافع عن استخدام السخرية *raillerie* فى النزاع، طالبًا أن يرد على القيل والقال بالسخرية والاستهزاء. وتتخذ الخطابات المتبقية نبرة جنلية (وتوراتية) صريحة، متخيلة عن القناع الأخرى، وتنتهى بإعادة تأكيد براءة أرنو، وفى ذلك يوجه المؤلف (الذى ما زال مجهولاً بالضرورة) كلامه إلى المعترف اليسوعى للملك، وهو أنا Annat. استتارت الخطابات سلسلة من الردود من ضحاياها اليسوعيين، على الرغم

(١) يعنى المصطلح حرفيًا الاختزال إلى حد السخف، ويعنى تنفيذ قضية ما بإظهار سخف النتيجة المترتبة عليها أو المستمدة منها. (المترجم)

من أن هذه الردود لم تحقق الأثر نفسه، حيث إنها تمت عرقلتها نتيجة للموقف الدفاعي وكذلك للفروق في المعنى (التي تكون مميتة في سياق الجدل). تقدم لنا الخطابات الإقليمية مثالا بارعا على التحول من الموضوع الشعبى والوطني ظاهريا في بدايتها إلى إعادة تأكيد أسس اللاهوت المسيحى (المتشائم) فى خاتمتهما؛ وتحولها التدريجى من النبوة الساخرة إلى النبوة المشبوبة بالعاطفة يعكس هذا التطور. وفى إصرارها المستقطب على المثال المسيحى الثنائى (السقوط/ الخلاص) وفى إنكارها لأى نراض مع قيم الدنيا (على الرغم من جاذبيتها الدنيوية)، تستيق التمازج بين البؤس *misère* والعظمة فى كتاب أفكار *Pensées* وتتداخل فى بعض الجوانب مع هذا النماذج.

كتاب أفكار لبسكال أشهر عمل يرتبط ببيور رويال وهو مشهور عالميا بهذا الاسم، ويعتبر النص المركزى للحركة لدرجة أنه يجمع بين الجو اللاهوتى للجانسينية والاهتمامات العلمية والدنيوية *mondain* وفوق كل ذلك البلاغية لكتابه. وفى الوقت نفسه يعتبر هذا النص لغزا محيرا من جوانب أخرى. حظيت الملاحظات غير المكتملة للدفاع عن المسيحية بالكثير من الاهتمام التحقيقى والتحليل النقدى. لكن الملمح الوحيد الذى ظل غير ممسوس به فى الشكل اللاحق هو أن المشروع كان مكونا من جزأين، منتقلا من استكشاف أولى وملازم بصورة مبالغ للوضع البشرى، الذى يتم النظر إليه من زاوية متشائمة إلى حد كبير ("بؤس الإنسان بدون إله" *Misère de l'homme sans Dieu*) - منتقلا من ذلك إلى اكتشاف وعلاج كرب ما بعد السقوط، كما يظهر فيما بعد.

يتم تصوير مأزق البشرية بلغة تستلزم تفسيرًا يأخذ فى اعتباره طبيعة أولى انطلقت منها البشرية؛ ويدعم الدليل التوراتى تاريخية مثل هذا التأويل؛ كما تستخدم الصور الجمالية لتقوية هذه الحجة، خاصة صورة الإنسان كملك نزع منه ملكه *roi dépossédé* وحرَم من مكانته الشرعية التى كانت له من قبل، كما يتجلى فى وعيه الشديد بهذا الحرمان. ولكن مبدأ السقوط، وإن بدا غير جذاب وظالم، يعتبر من وجهة

نظر بسكال مفارقة أقل من إدراك الإنسان الحائر لنفسه في غياب هذا السقوط. وعلى ضوء الحاجة إلى التخفيف من عجرة عقل الإنسان التي يدركها المدافع عن الدين، يتم التركيز بشدة وبإصرار على زلة الإنسان وفنائه. كما أن عدم اكتمال العمل يعلى من الإحساس الحتمى بالنظرة التساومية جداً، فلا يقدم لنا العمل معادلاً إيجابياً للأنثروبولوجية السلبية وفيه، وفيما بعد، لللاهوت السلبي في شذراته. وتوحي الخطوط العامة للمشروع بأنه سيكون معادياً للتأليه الطبيعي anti-deistic بشدة، كما كان سيؤكد كثيراً على الفعالية النهائية الوحيدة لليقين ما فوق الطبيعي supernatural conviction [الإلهام] فى مسألة الخلاص. استجاب بعض الكتاب اللاحقين لبعض جوانب النظام المدافع عن الدين عند بسكال، مثل جان دى لا بروير فى كتابه طابع Caractères (١٦٨٨-١٦٩٤) على الرغم من أن هذا العمل الأخير كان يخلو من الاتساق اللاهوتى إلى حد كبير؛ كما استجاب بيير نيكول Pierre Nicole لبعض اهتمامات بسكال الأخلاقية فى كتابه مقالات عن الأخلاق Essais de morale (١٦٧١ وما بعدها).

من الناحية الشكلية، من المحتمل أن الدفاع كان سيحتوى على بعض الأساليب البلاغية المستخدمة فى خطابات إقليمية، خاصة الحوار والشكل التراسلى epistolary form، ومن المحتمل كذلك أن تجزئته - رغم أنها نتيجة الإمكان contingency إلى حد ما - تشير على الأقل إلى الطريقة اللاخطية فى الججاج non-linear mode of argument بصفتها أفضل وسيلة إقناع مناسبة فى النسخة المكتملة المزعومة. كما أن هناك بعض الشذرات التى تتناول الأسلوب والبلاغة صراحة. تتبين من ذلك أن قناع المدافع لم يأل جهداً فى أن يلجأ إلى المعيار البلاغى للجو النفسى، وأن يقدم نفسه على أنه "رجل مخلص" بدلاً من كونه لاهوتياً أو رياضياً؛ كما يؤكد على وعيه بأن بعض حججه قد استخدمت من قبل، لكنه يؤكد على أن "ترتيب المادة جديد" وينشد أسلوباً سيكون طبيعياً ومحفوراً فى الذاكرة فى آن.

ولكن من الواضح أن مثل هذه الكتابة ستكون نتيجة لبلاغة تخفى ذاتها، حيث إن الوضوح التام للأسلوب وبساطته كانا ميزة المسيح المتفردة، كما يظهر في موضع آخر من النص.

لابد لنا هنا أن نذكر ثلاث كتابات أخرى لبسكال عادة ما تجمع تحت عنوان أعمال صغيرة Opuscles. أولها كتابات عن النعمة الإلهية Écrits sur la grâce (ح ١٦٥٧-١٦٥٨؛ نشر لأول مرة في عام ١٧٧٩)، وهو محاولة (غير مكتملة) أولاً لتصنيف مبادئ ما ينظر إليه على أنه الدين القويم orthodoxy، وتوصف بأنها رؤية "تلاميذ القديس أوغسطين" disciples de Saint Augustin، حتى يميزها عن تعاليم الكلفينيين من جهة وعن تعاليم المولينيين^(١) Molinists من الجهة الأخرى؛ وهي أيضاً محاولة لتفسير التسلسل الزمني للسقوط من النعمة الإلهية عند الأفراد، وهي عملية توصف (في تسلسل ملتبس على نحو خاص) بأنها انفصال متبادل عن الله، أو "هجر مزدوج" double délaissement. ويتم ترك التسبب النهائي لمثل هذا الحدث مغلفاً بالأسرار والغموض، ويقدر أنه ينبعث من "حكم عادل، وإن كان خفياً" un jugement juste, quoique cache. ثانياً، لابد أن نشير إلى البحث الذي يتخذ عنوان De l'esprit géométrique et de l'art de persuader الإقناع (الذي كتب قبل عامي ١٦٥٧-١٦٥٨)، حيث يظهر المدافع نفسه واعياً بالحاجة إلى تطوير فن الإمتاع art d'agréer إلى جانب فن الإقناع art de convaincre؛ وبينما يدرك أفضلية المنهج الهندسي في تلك المجالات التي يمكن أن يستخدم فيها بصورة ملائمة، نجده يقابل بين هذا المنهج وبين وسيلة أكثر براعة وفعالية من وسائل الإقناع. وأخيراً، لدينا تدوين نيقولا فونتين Nicolas Fontaine لمحادثة تمت

(١) نسبة إلى لويس دي مولينا Luis de Molina (١٥٣٥-١٦٠٠) وهو يسوعي إسباني، ومذهب المولينية Molinism مذهب في النعمة الإلهية في الكنيسة الكاثوليكية الرومانية يحاول أن يوفق بين فعالية النعمة الإلهية وحرية الإرادة البشرية. (المترجم).

بين بسكال وإسحق لو ميتر دى سامسى Issac Le Maître de Saci فى پور رويال (فى مطلع عام ١٦٥٥؟) ويشار إليه عادة باسم حوار مع السيد دى سامسى Entretien avec Monsieur de Saci (نشر لأول مرة فى عام ١٧٢٨). يبين ذلك أن بسكال يستخدم طريقة جدلية فى الججاج من أجل ترسيخ صدق الإنجيل المسيحى، تمييزاً له عن الأسلوب الأكثر مباشرة لمحدثه.

تتكون فئة أخرى من كتابات پور رويال من الجهود المشتركة لبعض "المتوحدين" solitaires لإنتاج بحثين نظريين. فنتج كتاب نحو عام وتمهيدى Grammaire générale et raisonnée (المعروف باسم نحو پور رويال Grammaire de Port-Royal) عام ١٦٦٠ من تعاون أرنو وكلود لانسلو Claude Lancelot فى العمل. وهو يستبدل منهجاً تحليلياً منطقياً بالنظرة الأكثر اعتماداً على الاستعمال اللغوى إلى النحو الذى كان سائداً من قبل، ويتمثل هدفه المعلن فى الأخذ بيد القراء حتى "ينجزوا من خلال التعلم ما أنجزه الآخرون... من خلال العادة". ويعد عامين من ذلك، أى عام ١٦٦٢، ظهر كتاب المنطق أو فن التفكير La logique ou l'art de penser (المعروف باسم منطق پور رويال Logique de Port-Royal) لأرنو ونيقولا، وهو عمل مشبع بنشر المنهج الديكارتى وحاسم فى هذا النشر. ويتكون من "أطروحتين" discours تمهيديتين وأربعة أجزاء مخصصة على وجه الترتيب للأفعال الذهنية المتمثلة فى "التصور" concevoir، "التمييز" juger، "إعمال العقل" raisonner، و"التنظيم" ordonner. والأطروحة الثانية التى سبقت الطبعة الثانية مخصصة للردود على الاعتراضات، وهنا يؤكد المؤلفان أن هدفهما من إدراج مناقشة للبلاغة يتمثل فى إحباط الغزارة الزائدة: "لا تنفذ الأفكار من الذهن؛ والاستعمال يولد التعبيرات؛ وصور الكلام وأزاهيره ما هى إلا زيادة لا مبرر لها؛ لذا يعتمد كل شئ على تجنب بعض الأنواع غير اللائقة فى الكتابة والكلام، وفوق كل ذلك تجنب

الأسلوب البلاغي المصطنع الذى تكونه أفكار زائفة متضخمة وصور بلاغية مغال فيها، وهو أسلوب يمثل أمقت النقائص" (مبالغة لا محل لها من الإعراب).

يتناول الجزء الأول، من بين ما يتناوله، العلاقة بين الأفكار والأشياء كما يتم التعبير عنها من خلال العلامات، المصطلحات التى لا لبس فيها والمصطلحات الملتبسة، وخطر الالتباس الذى يحدث عندما تهتم بالكلمات أكثر من اهتمامنا بالأشياء^(الجزء الأول، ١١ - على الرغم من أنه يمكن تقادى هذا الالتباس من خلال الاستعمال الدقيق والمناسب للتعريف). ومع ذلك يتم التسليم بوجود مكان لـ"الأسلوب التصويرى" *style figuré*، خاصة من قبل آباء الكنيسة، من أجل توليد مشاعر التبجيل والمحبة التى ينبغى أن تكون لدى المرء نحو الحقائق المسيحية، وذلك فى النفس *soul* (الجزء الأول، ١٤). والفصل الأخير (الجزء الأول، ١٥) يتخذ عنوان "عن الأفكار التى يضيفها الذهن إلى تلك الأفكار التى يتم التعبير عن معناها بالضبط من خلال الكلمات" *Des idées que l'esprit ajoute à celles qui sont précisément signifiées par les mots*، ويتم شرح هدف هذا الفصل فى قول ثان: "عند كشف طبيعة الأسلوب التصويرى، يشرح [الفصل] فى الوقت نفسه كيفية استعمال الأسلوب، ويظهر القاعدة الصحيحة للتمييز بين الصور البلاغية الجيدة والسيئة". فى الواقع، يهتم هذا الفصل إلى حد كبير بالفرق بين "الأفكار التى يتم استحضارها، والأفكار التى يتم جعل معناها جلياً صريحاً" من خلال الضمير الإشارى "هذا" *ceci*، خاصة بالنسبة لفهم مضلل (أى بروتستانتى) لكلمات تركز تناول العشاء الربانى فى القداس *eucharistic consecration*. ويتكون الجزء الثانى فى الأساس من تحليل نحوى. ولكن يمكننا أن نتوقف عند الفصل الرابع عشر من الجزء الثانى، الذى يتخذ عنوان "عن الجمل الخبرية حيث يخلع المرء اسم أشياء على العلامات" *Des propositions où l'on donne aux signes le nom des choses* حيث يتم الاهتمام فى البداية بالتمييز بين تلك الجمل "التي ستكون سخيفة إذا خلع المرء على العلامات

اسم الأشياء المدلول عليها" وتلك الجمل التي لا تكون كذلك، كما يتم الاهتمام بالتأكيد على أن عدم التوافق البسيط والواضح للمصطلحات ليس سبباً كافياً للفت الذهن للمعنى الرمزي"، في بعض الظروف المحددة التي يتم جعل المخاطب واعياً بها. ثم يتم إيراد الدليل التوراتي على ذلك، مع الرجوع في المثال الأخير لكلمات التكرير.

يتناول الجزء الثالث بدوره القياسات المنطقية *loci* والحجج *syllogisms* والفسفسطة *sophisms*، وهنا يبرز فصلان. أولهما الفصل السابع عشر من الجزء الثالث، ويتناول البرهنة على الحجج *loci argumentorum*، ويتم اعتباره في الأطروحة الثانية مناسباً لأن "يقوم بإنقاص الوفرة الزائدة من الأفكار المبتذلة". ويتمثل فحوى هذا الفصل في تقديم الأولوية للحجة الطبيعية، المنبئة من الموضوع نفسه، على الحجج الشكلية *formal loci*، ويتم اختزال أطروحته في وصف موجز للقديس أوغسطين لدرجة أن الناس الفصحاء "يمارسون القواعد لأنهم فصحاء، إلا أنهم لا يستخدمونها من أجل أن يصيروا فصحاء". على العكس من ذلك، "لا شيء يجعل الذهن جذب الأفكار الدقيقة والسليمة أكثر من هذه الوفرة من التفاهات". ولكن الخاتمة تسلم باستحباب "المعرفة العامة" *teinture générale* بمثل هذه الحجج، ويوضح الفصل التالي (الجزء الثالث، الفصل الثامن عشر) حجج النحو والمنطق والميتافيزيقا. وأخيراً يتم تخصيص آخر وأطول فصل في هذا الجزء (الجزء الثالث، الفصل العشرين) لـ "الحجج المعيبة التي يرتكبها المرء في الحياة اليومية في القول العادي" *mauvais raisonnements que l'on commet dans la vie civile, et dans les discours ordinaires*. وتطالب الأطروحة الثانية بأنه "من خلال إظهار كيف أنه لا بد من رفض إطلاق صفة الجميل على ما هو زائف، يقدم [الفصل] بالصدفة قاعدة من القواعد النقدية للبلاغة الحقيقية، بلاغة قادرة، أكثر من أن بلاغة أخرى، على تدريب الذهن على طريقة في الكتابة بسيطة وطبيعية وحسنة؛ ومن خلال شرح سلبى للود

الأخاذا *captatio benevolentiae*، يبرز هذا القول "الحذر الذي لابد أن يتخذه المرء؛ لكي لا يؤثر حفيظة أولئك الذين يتحدث إليهم". إذا شئنا التعميم، نقول: إن الجزء الأول يختص بـ "سفسطات الخيلاء والنفعية والشهوة"، وقدرتها على الإقناع ضد "حدة الصدق وقوة الججاج". بعد تأكيد العنصر الذاتي في قبول أية قضية معينة، ينتقل هذا الجزء إلى بيان توابع ذلك، مع بيان أن "الذهن البشرى ليس عرضة لعشق الذات فحسب، بل وأنه غيور وحسود وشديد الدهاء بصور طبيعية بالنسبة للآخرين". ويتمثل أحد تطورات ذلك في استهجان حديث المرء عن نفسه، الذي يتم توضيحه بصورة إيجابية بالإحالة إلى حياة بسكال في هذا الخصوص، زاعماً أن "النقوى المسيحية تلغى الذات البشرية وأن التهذب البشرى يخفيها ويحجمها"، ويتم توضيحه بصورة سلبية بالإحالة إلى مونتاني. (ولكن يمكننا أن نذكر بصورة عابرة أن بعض "المتوحدين" خلفوا لنا مذكرات). ينتقل الجزء الثانى إلى "الحجج الزائفة التى تتبعث من الأشياء نفسها". ويلقي نظرة فى البداية على أخطاء التمييز من خلال مظهر خارجي يتميز بـ "فصاحة متعاطمة ومبالغاً فيها". من الجهة الأخرى، لن يقضى على الزخرفة العقيمة والفكر المغلوط سوى انتشار الاعتراف بالقول المأثور الذى ينص على أنه ما جميل إلا الصادق، وعلى الرغم من أنه من الصواب أن هذا التقيد يجعل الأسلوب أكثر بساطة وأقل مبالغة، فإنه يجعله أيضاً أكثر حدة ورزانة ووضوحاً وجدارة بالإنسان المخلص".

نبتعد الآن عن أتباع الجانسينية الأكثر تشدداً، ولابد لنا أن نلفت الانتباه لكاتبين يتقاسمان قدراً كبيراً من رؤية العالم لدى شخص مثل بسكال، ولكنها أكثر بعداً، كل بطريقته، عن الجو النفسى الدقيق لـ بور رويال. أولاً، الأعمال المسرحية لـ جان راسين *Jean Racine*، الذى بلغت مأساه الناضجة - التى كتبت بين ١٦٦٧ و ١٦٧٧ ذروتها فى مسرحية فيدرا *Phèdre*؛ ففى هذه المسرحية، مثلما فى مسرحية إفيجينيا *Iphigénie* التى سبقتها مباشرة، يقدم راسين بعداً خارقاً *supernatural* مهماً

فى كتابته. فيتم تصوير الآلهة فى إفيجينيا على أنهم منتقمون وهوائيون، ويعيرون أجاممنون Agamemnon حتى يضحي بابتنته؛ كى يحرك الرياح ويطلق أسطوله الساكن. وكون أن راسين يحل معضلة تضحية إفيجينيا البريئة من خلال تقديم شخصية بديلة (إريفييل Eriphile) التى يصورها على أنها أقل طهراً من الوجهة الأخلاقية من البطلة المنسوبة إليها - إن ذلك لا ينتقص بأى حال من الأحوال من الإحساس بنظام حاكم فوق المسألة، ويعمل إذلال هذا النظام للبشرية على الإعلان من ألم البشرية. تطور مسرحية فيدرا هذا البعد الخارق لأبعد من ذلك مسرحياً، بأن تجعل البطلة من نسل الآلهة، وتربط عقابها بعاطفتها المذبذبة؛ لأنها تغشى المحارم، نحو هيبوليت Hippolyte. وهنا يمكننا أن نتبين إمكانية أن نقر قصة المسرحية على أنها تعبير أسطورى عن نوع من التشاؤم المسيحى. أولاً: لا يتمثل نذب فيدرا فيما فعلته (الوجود) بل فى كينونتها (الماهية)، كما أنها ورثت خطيئتها؛ ومن السهل علينا أن نتبين تشابهاً بين هذه الحالة والمبدأ المسيحى الخاص بالخطيئة الأولى. ثانياً: تقارن فيدرا بين ذاتها المذبذبة والزوجين المفضلين لدى الآلهة البريئين (كما تظن) وهما هيبوليت وأريسي Aricie، وبالتالي تلفت النظر إلى تشابه مع مبدأ القدر المسبق للمصطفين elect والمدانين. وعلى ضوء هذه القراءة، تعتبر فيدرا شخصية مسيحية حجت عنها النعمة الإلهية (يمكن أن يبدو هذا التناظر وكأنه يتهاوى أمام تدمير هيبوليت لنبتون Neptune؛ ولكن بسكال فى كتابه كتابات حول النعمة الإلهية يقر بوجود فئة أولئك الذين يحرمون من النعمة الإلهية حتى يثابروا). أخيراً، يتجلى "مجد" فيدرا فى هذه المسرحية فى توقها لحالة البراءة الضائعة، ووعياها العميق بتفاهتها. وهنا يطراً على ذهننا من جديد التشابه مع الوعى البسكالى بضياغ حالة ما قبل السقوط من الجنة prelapsarian state أو بالأحرى حالة ما قبل الخطيئة. تحول راسين، فى مسرحيته الأخيرتين، إلى الكتاب المقدس، وإلى التوراة خاصة؛ ليستمد منها موضوعاته، وفى آخر هاتين المسرحيتين، عثليا Athalie (١٦٩١)، يسعى

لتحقيق التزاوج الصعب بين قصة مأساوية وتوراتية. فعلى المستوى المأساوي، عثليا ضحية يهوه Jehovah وعبيده الأرضيين؛ وعلى الرغم من شدة قسوتها، فإن تصوير شخصيتها ليس شديد القتامة، فيتم التخفيف من هذه القتامة على المستوى الأخلاقي من خلال تنبؤ صريح داخل النص بانحطاط يهواش Joas، الذى تختم المسرحية بتتويجه ملكا، والذى يعتبر بقاءه حيا (كخليفة لموسى Moses وداود David) معيار الخلاص المسيحى، الذى تم التنبؤ به من خلال نبوءات داخل النص نفسه. ولكن إذا قرأنا المسرحية من المنظور التوراتى، نجد أن مأساويتها تقل كثيرا نظرا لهذا الوعد بالخلاص، ويتم تصوير الخارق الراسينى، مطلق القدرة ولكنه فوضوى فى المسرحيات الوثنية، فى شكله اليهودى المسيحى على أنه ممنوح غاية، الأمر يضى معنى على المعاناة والشك الطارئ من خلال اليقين بقدم المخلص فى النهاية.

العمل الثانى الذى يرتبط، إذا قرأناه من زاوية معينة، بروح يور رويال هو مجموعة لأقوال المأثورة *sententiae* المعروفة باسم الحكيم Maximes (١٦٦٦) للدوق دى لاروشفوكو *duc de La Rochefoucauld*. ويخالف أفكار بسكال، يعتبر عمل لاروشفوكو عملا مكتملا، وهو عبارة عن سلسلة غير متتالية على مستوى الموضوع من العبارات المنحوتة بشكل رائع، ويقوم على البحث فى تحفيز البشرية، ويستتبط دور الحظ والفسيولوجيا وفوق كل ذلك خداع الذات فى أكثر أفعالها فضيلة على المستوى الظاهرى. ولكن درجة تشابه هذا الكتاب مع الأوغسطينية *Augustinianism* إشكالية، حيث إن كل الأدلة التى تدعم مثل هذه الرؤية أدلة غير جوهرية. فى خطاب معاصر (إلى توما إسبرى *Thomas Esprit*)، يقدم لاروشفوكو تبريرا لعمله، بصفته وصفا لزيف الفضيلة المسيحية، وحاجة الطبيعة البشرية إلى أن تستقيم من خلال المسيحية؛ وفى مقدمة الطبعة الخامسة، يتم تكرار الفكرة القائلة بأن "الحكم" تهتم بالبشرية فقط فى حالتها الساقطة، مع إضافة أن ذلك التلطيل القاتم لا يسرى على المصطفين. وهناك قراءة أكثر موضوعية للعمل تبرز درجة التطابق بين التشاؤم

الأخلاقي للاروشفوكو والرؤية المأساوية لمحدث بسكال الملحد؛ بيد أن النبذة مختلفة جذرياً، وتفتقر إلى أية إحالة ترنسندنتالية (تم حذف الحكم الذى تناول الله حذفاً واضحاً)، كما تفتقر إلى أى إحساس بالقنوط أمام استجلاء بواعث متعددة وفى الغالب جارحة. فما يظهر هو استحسان الوضوح، والاعتراف بإمكانية انبعاث نتائج مفيدة على نحو موضوعي مما ينظر إليه تقليدياً على أنه أسباب شريرة. أما على مستوى الموضوع، يمكن أن يشكل هذا الكتاب إعداداً لصورة تشاؤمية من العقيدة المسيحية، ويتأكد يعتبر شديد العلمانية على نحو متسق فيما يتعلق بهذا الغرض لدرجة أنه لا يمكن الدفاع عنه.

وفى الختام، من المهم أن نتناول إلى أى حد يمكننا أن نقول إن التشاؤم الأوغسطينى ذو تجليات نقدية أدبية أكثر مباشرة، مع الأخذ فى الاعتبار بالمكانة المحظورة للقصص الخيالى الروائى والمسرحى فى المعتقدات الجانسينية، ومع إدراك المساعدة العامة التى تسميها ما نسميها القضايا الأدبية (أى البلاغية أو الأسلوبية) للهدف الأسمى (أى الأخلاقى أو اللاهوتى). فى مجال الأداء المسرحى، من المتوقع أن يكون التأكيد سلبياً تماماً. وكما يقول نيقولا Nicole فى كتابه مبحث الملهاة *Traité de la comédie* (١٦٦٧)، ليس المسرح تسلية تافهة (و بالتالى لادينية) فحسب، بل وكذلك ضاراً نتيجة لتمثيله، وبالتالي تميمته لمشاعر الكراهية والغضب والطموح والانتقام وفوق كل ذلك العشق عند الممثلين والمشاهدين على السواء (و ذلك انتقاد وسّعه نيقولا فيما بعد ليشمل قراءة الروايات). لقد تم الرد على هذه الرؤية رداً صريحاً فيما بعد فى مقدمة راسين الدفاعية لمسرحية فيدرا؛ حيث يؤكد أن "الرديلة مصورة فى كل موضع [فى المسرحية] بألوان تبرز بشاعتها وتُسب فيها فى أن"، متمنياً بذلك أن يعقد تصالفاً بين المأساة و"حشد غفير من الناس مشهورين بتقواهم وعلمهم، أدانوها فى الآونة الأخيرة". ثانياً، فى سلسلة موجزة من الشنرات، يولى بسكال قضية "الجمال الشعرى" *beauté poétique* بعض الاهتمام. فمن جهة، يسلم

بأن "المرء لا يعرف ما يشكل تلك اللذة التي تعد هدف الشعر" أكثر من معرفته بـ "النموذج الطبيعي الذي يجب على المرء أن يحاكيه". ومن الجهة الأخرى، يعترف بسكال بوجود مثل هذا النموذج؛ ويدعو - وهو ينتقد الرطانة نقدًا ساخرًا عنيفًا - إلى عقد مقارنة بين التقويم الجمالي المحتمل لشخص أو منزل منشأ على مبادئ مماثلة وبين سونيت sonnet سيئة. ويمثل المثل الأعلى مرة أخرى في "الكائنات الكونية" les gens universels، التي تتجاوز مثل هذه الفئات، والتي "لا تتطلب تسمية وتكاد لا تدرك فرقًا بين الصنعة الشعرية وصنعة المنمنم".

إذا وسعنا أفقنا قليلًا، يمكننا القول بأن هناك ملمحين آخرين يمكن تبيينهما؛ أولهما ما يوصف بأنه اتجاه الذهن، الذي يمكننا أن نصفه على نحو تبسيطي جدًا بأنه مأساوي. يتماشى التأكيد الخاص على مأزق البشرية فيما بعد السقوط postlapsarian dilemma مع الشك المكروب في الغاية البشرية، الذي ينسبه بسكال إلى الملحد الذي يواجه الله الخفي، "الإله الخفي" Dieu caché عند أشعيا Isiah؛ ويتطابق هذا التأكيد مع العبارات المأساوية لأجاممنون أو فيدرا عندما يشيران إلى الحيرة أو اللعنة. إن التعزيز اللاهوتي المحدد للنسق المستمد، في حالة عالم الأخلاق، من الارتيازية الإنسانية humanist scepticism، وفي حالة كاتب المسرح، من الأسطورة المأساوية، يوحد التجليين الأدبيين الأساسيين للاتجاه التشاؤمي. ثانيًا، يمكننا أن نحتكم إلى الموقف من اللغة. القول الساقط غرض على الحالة المرضية لما بعد السقوط، كما أن ضياع التواصل التام يقترن بالخطيئة الأولى؛ وبينما تسعى المبادئ القومية للنظرية اللغوية المنبعثة من بور رويال لعلاج ذلك، تواجهنا في الوقت نفسه الحاجة إلى أن نعوض ذلك بلاغيًا. وهكذا نجد أن الاحتكام إلى البلاغة صريح في فن الإقناع Art de persuader لبسكال، وتتجلى لامباشرة القول في التشظي الشكلي formal fragmentation عند علماء الأخلاق (أفكار، حكيم)، وفي غموض الحوار في النصوص المسرحية.

إن تكرار ورود مفهوم المفارقة paradox فيما سبق ليس مجرد طريقة مناسبة للتوفيق بين التناقضات الظاهرية. تحتكر يور رويال/ الجنسية للعالم باعتباره نقطة البدء لرفض العالم؛ فهي تدّين المسرح، ومع ذلك ترفض واحدًا من أكثر كُتّاب المسرح الفرنسيين المعترف بهم عالميًا؛ وهي تتطّلق من حقيقة ترنسندنتالية ملحة، ومع ذلك تبّلع أخلاقًا وعادات علمانية على نحو مذهل في بعض تجلياتها؛ وهي تقدّم أبحاثًا منهجية عن النحو والمنطق، ومع ذلك تنتج كتابة تتميز بأنها متعددة المعاني وفوق عقلانية. يرجع قدر من ذلك إلى خلط بين المعنى اللاهوتي الضيق للمصطلح والاستعمال الأوسع الأكثر تشوشًا. ولكنها تعد أيضًا على نحو جزئي توضيحًا مناسبًا للتوتر المركزي بين الطموح والبرجماتية pragmatism، ذلك التوتر الذي يقترن حتمًا بالتأكيد على بعد ما بعد السقوط في اللاهوت المسيحي.

قضايا كلاسيكية جديدة:

الجمال، والحكم، والإقناع، والجدل

ترجمة: دعاء إمبابي

(٥١)

نقد المساجلة:

جونسون وميلتون والنقد الأدبي الكلاسيكي في إنجلترا

كولين بارو

عادة ما يُنظر إلى النقد الأدبي الإنجليزي بين سنة ١٥٨٠ وسنة ١٦٧٠ على أنه الفرع الأفقر بالعائلة الأوروبية، وقد تبدو من الظاهر بعض الملاحظات ذات الصلة بالكلاسيكية التي يوردها العديد من النقاد الإنجليز في تلك الفترة كأنها تؤيد هذا الرأي. ففي سنة ١٥٩١ قال السير جون هارينجتون John Harington في مقاله . الذي وضعه للدفاع عن عمل أريوستو- بعنوان Orlando furioso إن النقاد الكلاسيين الجدد "سوف يجدون بين أيديهم قصيدة شعرية بطولية (ومأساة في الوقت نفسه) تكثر فيها حالات انقلاب الحظ، التي أفسرها على أنها (الإقرار) agnition بالحظ سواء بالخير أو بالشر، وعلى أنها التغير المفاجئ له، وسوف يعثر القارئ على كل الأمثلة عليها بالنص"^(١) وبالفعل يقول أرسطو بضرورة تزامن كل من لحظة الإدراك (وهي تعنى لفظ "الإدراك" بالمعنى الذي يستخدمه هارينجتون) و Peripeteia (التي تعنى انقلاب الحظ) (كتاب الشعر ١٤٥، ١٢)، ولكنه سيفزع من خلط هارينجتون للفكرتين في تركيب يمكن تطبيقه بحرية على أية قصيدة بطولية. ومن ناحية أخرى نرى أن إدmond سبنسر Edmund Spenser بدوره يعكس ضعفاً في فهمه للمبادئ والأنفاظ الكلاسيكية الجديدة في خطابه الموجه إلى رالي Raleigh المرفق بقصيدته بعنوان The Faerie Queene (١٥٩٠). فهو يبين بعض الوعي بتوصية هواريس بضرورة عدم بدء القصيدة البطولية "من نقطة البداية" (فن الشعر ١٤٧)، حيث يقول سبنسر "يبدأ

الشاعر من المنتصف.. ومن هناك يعود إلى الأحداث الماضية، ويتنبأ بالأحداث المستقبلية، ثم يقدم تحليلاً ممتعاً لكل الأحداث.^(٢) ولكن تلك التعليقات النقدية تتناقض والممارسة؛ لأن القصيدة التي هو بصدها لم تبدأ في منتصف حدث مفرد بأى صورة من الصور التي يقصدها سبنسر أو حتى هوراس. كما أن جورج بانتهمام George Puttenham قدّم كتابه بعنوان *Arte of English poesie* (فن الشعر الإنجليزي ١٥٨٩) على هيئة كتيب للبلاغة يقلص فيه من أهمية التركيب السردى دفاعاً عن التراكم والمحسنات البيعية البلاغية. ومن هنا نجد أن النقد الذى أتى به كل من أرسطو وهوراس لم تستوعبه إنجلترا بسرعة.

يرجع السبب الأساسى وراء تخلخل جذور النقد الكلاسي نسيئاً فى إنجلترا إلى مواجهة النقاد الذين يكتبون باللغة الإنجليزية فى التسعينيات من القرن السادس عشر للنقص الحاد للكلمات التى يمكن استخدامها فى امتداح الأدب، ناهيك عن الكلمات المستخدمة فى تحليل أشكاله. لم يواجه النقاد نقصاً فى المفردات التقنية فحسب (مثل كلمة *peripeteia* التى أدخلها هارينجتون إلى اللغة الإنجليزية، وتعنى انقلاب الحظ)، بل تمثل النقص فى انعدام لغة مستقرة يمكن استخدامها فى امتداح الأدب، وفى توافر لغة تشرح التفاصيل الدقيقة للتركيب الأدبي. إذ لم تستخدم كلمة "الأدب" للإشارة إلى "الكتابة ذات القيمة" فى إنجلترا قبل القرن الثامن عشر. أما كلمة "الخيال" فى أواخر القرن السادس عشر فيتجه المعنى السائد لها نحو الإشارة إلى الصفة السلبية التى تُعيد تكوين الانطباعات الحسية، وبهذا تنتج عنها الأحلام والتراكيب الوهمية مثل الكائنات الخيالية الأسطورية (التي يتكون كل جزء منها من جزء من حيوان مثل الأسد والماعز والثعبان)، ومع حلول القرن السابع عشر بدأت توضع فى مواجهة بعض الكلمات ذات الإحياءات الإيجابية مثل "الفطنة" و"العقل الحكيم". وحاول كل من بانتهمام وسيدنى Sir Philip Sidney منح كلمة "التخيل" معنى إيجابياً ووصفه على إنه القدرة على تقديم صورة مثالية للعالم، ولكن كلا منهما لا يفتأ يعود إلى المعنى التقليدى السلبى فى الفقرة نفسها^(٣). بل إن مفردات اللغة الإنجليزية فى القرن السادس

عشر كانت تسمح باستخدام لفظة "شاعر" كمترادف للكلمة المنفرة للغاية "خيالي"، بل كان من الممكن التفوه بها كأنها إهانة إلى من يتلقاها.^(٤) لذا تمثلت المهمة الأولى للناقد الإنجليزي في خلق لغة يمكن استخدامها في الدفاع عن الشعر.

أما المهمة الثانية المنوطة بالناقد فتمثلت في الدفاع عن نفسه. ففي السوق الأدبية التي تحتمل المنافسة بها في لندن بالقرن السادس عشر، اهتم النقاد من أمثال توماس ناش Thomas Nashe وويليام ويب William Webbe بتكوين تراث أدبي معتمد من الكتاب العظام من أصحاب الأسماء الراسخة، عن الاهتمام بنقاش فائدة الكارثة الواحدة أو المزدوجة بالعمل الأدبي على سبيل المثال. إذ يكاد يُجن الشعراء الإنجليز بهاجس الندية في الكتابة (الكتاب الذين تتعرض لهم الكتابات الساخرة في العصر الإليزابيثي وتعرفهم بالجماعة غير المصممة من عديمي الكفاءة ممن يسكبون الحبر على الورق)، وهم في حد ذاتهم لا يشعرون بالاطمئنان إلى قيمة العمل الذي يعملونه. ولذا يتم تمثيل كتاباً آخرين بصفتهم من "السارقين" (وقد دخلت الكلمة الإنجليزية إلى اللغة في التسعينيات من القرن السادس عشر) أو من "كتاب السجع". لأن القليلين فقط هم الذين يستحقون الاتصاف بكلمة "شاعر" بمعناها الجديد المبجل، الذي يسعى النقاد الإليزابيثيون إلى فرضه عليها.

وفي هذه البيئة ترعرع نوع فريد من الكلاسيكية الإنجليزية "المعارضة"، التي تتسم بقدر قليل من مراعاة النظريات، ولكنها تتميز بطاقة وحيوية أكبر من مثيلاتها في أوروبا. وقد تم تبني شطرات من المفردات والمبادئ الكلاسيكية؛ لكي تكون أسلحة تُسهر في أثناء معركة تمييز الشاعر الحق من السجاع الزائف. يتحول السير فيليب سيدني في القسم الأخير من مقاله الطويل Apology for poetry (الذي انتهى من كتابته قرب سنة ١٥٧٩ ونشر سنة ١٥٩٥) عن وصفه المثالي للشاعر على أنه "حر طليق يدور فقط في فلك فطنته" إلى مسح شامل لعادات التأليف باللغة الإنجليزية. ويهاجم سيدني مجموعة مجهولة من الكتاب المسرحيين المعاصرين لفشلهم في حد

الأحداث المسرحية بمكان واحد وزمن واحد بما يتسق مع "مبادئ أرسطو والمنطق المقبول".^(٥) ويوضح هجوم سيدنى هذا ظهور الاهتمام التوجيهي بالوحدة الشكلية (على الرغم من عدم استخدام كلمة وحدة بهذا المعنى حتى الستينيات من القرن السابع عشر) بالنقد الأدبي الإنجليزي. كما يبدأ هذا خطأ من النقد يتم استخدام الكلاسيكية به من أجل تمييز الشاعر/الناقد الحق عن غرمائه المجهولين غير الأكفاء.

وفي هذا الصدد يعتبر بن جونسون Ben Jonson وريث سيدنى الشرعي، حيث تتبنى سمعته على أنه الرجل الذي "منح مكانة جديدة وعالية للقواعد التي صاغها الإيطاليون"^(٦) في الأساس وعلى مجموعته من الملاحظات والتعليقات النثرية بعنوان Timber, or discoveries، وعلى ترجمته لعمل فن الشعر لهوراس. وهما العملان اللذان نشرًا عقب وفاته، في سنة ١٦٤٠. ولا بد أن تكون إنجازات جونسون النقدية بالنسبة لمعاصريه عبارة عن مجرد أعمال متناثرة هنا وهناك، لأنه لم يتمكن من الوفاء بما وعد به: فلم يف بترجمة هوراس وكتابة تعليق على العمل (الذي لم يصل إلينا)، ربما على هيئة حوار مع الشاعر جون دون. كما تشدق جونسون بتأليف مقال عن السجع، وهو المقال الذي لم يُنشر قط^(٧). ومن ناحية أخرى ذكر دون دراموند هورثورندون Drummond of Hawthornden بعض التعليقات غير اللائقة التي وردت على لسان جونسون في وصف معاصريه (بأن قال، على سبيل المثال، بأن "دون يستحق الشنق على عدم حفاظه على النبر. وأن شكسبير يحتاج إلى قدر من الصنعة"^(٨)). في أثناء نقاش من جانب واحد. ولكن تلك التعليقات ترد على لسان شاعر نضج في التسعينيات من القرن السادس عشر، وظلت النظرية الكلاسيكية بالنسبة له أمرًا يأتي في المرتبة الثانية بعد إثبات ذاته. وفي مسرحيته المبكرة بعنوان Poetaster (١٦٠١) يعرض جونسون صورة لنفسه متخفية بعض الشيء وراء شخصية هوراس، حيث يوظف موقعه بصفته حكماً ساخراً على الذوق في صب الاستخفاف على الكتاب المسرحيين المنافسين له مارستون Marston ويكر

Dekker. وهكذا نجد أن النقد الأدبي يمنح جونسون الأداة التي يعبر بها عن شعوره بالعظمة والتفوق.

تحتوي العديد من مسرحيات جونسون على مقدمات يصيغها وفقاً لمقدمات الكاتب المسرحي الكلاسي تيرنس Terence، إذ يطرح فيها مبادئ التأليف ويحط من شأن معاصريه لفشلهم في الالتزام بتلك المبادئ. تأثرت تعليقاته النقدية المبكرة بالدفاع السامي عن الشعر المطروح في القسم الأول من مقال سيدني Apology for poetry. ولكنه مع حلول سنة ١٦٠٥ تقريباً انجذب بعيداً؛ لكي يقترب من الاهتمامات الأكثر شكلية التي أعرب سيدني عنها في القسم الأخير من مقاله. ففي الإصدار الأصلي لمسرحيته بعنوان Every man in his humour (١٦٠١) يدافع لورنزو الابن عن فن الشعر بنبرة تنم عن التأثر الخالص بسيدني، إذ يصف الشعر بأنه يبرق "ومبارك وخالد وإلهي للغاية" (الفصل الخامس، المشهد الثالث، ص ٣١٧). أضاف جونسون مقدمة للإصدار الثاني للمسرحية (المنشور سنة ١٦١٦) الذي روجع ويبين فيه تطور فكره النقدي. ففي هذا الإصدار من المسرحية يصف جونسون القواعد الشكلية للإنشاء المسرحي، ويهاجم الكتاب المسرحيين المعاصرين لانتهاكهم وحدتي الزمان والمكان. "فهم يتصارعون حول الخلافات الطويلة بين آل يورك وآل لانكستر/ وداخل قاعة المحكمة لا يزدون الجراح إلا سوءاً". (١١-١٢). ويستمر في هذا الخط الفكري من خلال مسرحيته Volpone (١٦٠٧)؛ حيث تعلن هذه المسرحية على الملأ اتباع جونسون "لقوانين الزمان والمكان والشخص".^(٩) وعلى مدار السنوات الأولى من القرن السابع عشر يعرض جونسون القواعد الحاكمة لشكل الكتابة المسرحية دائماً من منظور إيجابي للغاية.

يتكون عمل جونسون. بعنوان Timber. من مجموعة متنوعة من الملاحظات النثرية (التي يرجع بعضها إلى سنة ١٦١٢ ويأتي بعض منها عقب سنة ١٦٢٩) التي تأتي من باقة من الكتاب ومن بينهم كوينتيليان Quintilian وسينيكا Seneca

وفيف Vives وهابنيسياس Heinsius. وقد درجت العادة عند جونسون على اقتباس الأصول التي يأتي بها مع الارتفاع بمستوى المجاز بها، بحيث تثبت من ترجماته الصور الجمالية ذات الصلة بالنمو والتحارب (وهو المتوقع من شخص يتفاخر بأنه قد جرد منافسه مارسون من مسدسه ذات مرة). وهو يتبع هوان لوى فيف Juan Luis Vives (الذى تملك جونسون أعماله) في القول بأن الأدب القديم لا يجب أن يقدم إجازاً مرجعياً استثنائياً للأدب الحديث. لقد فتح الكتاب المبكرون "الباب ومهدوا الطريق الذي أتيح لنا، ولكنهم كانوا مرشدين لا قادة لنا." (١٠) ففي موقفه من الأسلوب الإرشادي الكلاسي للنقد يمكن القول بأن جونسون "محافظ غير متشدد". بمعنى أنه يرى أن الإرشادات الواردة من النقد في الماضي يمكنها أن تساعد الكاتب من حيث كونها تعبيراً عن الحقائق التي يتوصل إليها العقل بشكل طبيعي، ولكن عند النظر إليها بصفتها مجرد تقاليد آلت إلينا فلا بد من تغييرها استجابة لأشكال الحس الطبيعية التالية، أو للتغيرات التالية في العادات والتقاليد. (١١) وقد عبر جونسون أول ما عبر عن هذا الموقف في عمله بعنوان Every man out of his humour (١٦٠٠). وقد استبعد على لسان شخصية كورداتوس Cordatus - الذي ورد في العمل كجزء من الكورال - ضرورة وضع الكورال وضرورة وضع الموضوع كله داخل نطاق يوم واحد من النشاط بصفتها "ملحوظتان لطيفتان"، إذ تقول الشخصية بأن مؤلف العمل نفسه اتبع "بلوتوس Plautus وآخرين" ممن "عززوا [الكتابة المسرحية] بكل الحريات، التي تتسق ووقار تلك الأوقات وتوجهاتها، أي الأوقات التي كانوا يكتبون بها. لذا لأرى لما لا نستمتع بالقدر نفسه من الرخصة، أو السلطة الحرة في تمثيل ما نبتكره وإعلائه كما فعلوا هم من قبل" (Induction ٢٣٧-٧٠). وقد عارض صمويل دانييل Samuel Daniel بدوره في مؤلفه بعنوان A defence of rhyme (١٦٠٣) استيراد البحور القائمة على القياس الكمي من الثقافة الكلاسيكية إلى الشعر الإنجليزي، مستنداً إلى المنطق نفسه الذي يستند جونسون إليه، ألا وهو أن فرض الأعراف الأجنبية على العادات المحلية يعتبر نوعاً من التسلط المماثل للتخلص من

القوانين العرفية، لأن ذلك من شأنه تخطى كل من العادات المحلية والحدس الطبيعي للكُتّاب المحليين. لقد ذكر دانييل بحماس اعتقاد المحافظين المرئيين في أهمية الطبع الشعري فيقول "اعتقد أننا لا يجب أن نترك سريعاً موافقتنا لتقع أسيرة سلطة العهد القديم... فنحن أبناء الطبيعة مثلهم تماماً."^(١٢)

وعلى مدار حياته العملية صب جونسون جم غضبه وعداوته على أولئك الذين أخفقوا في امتصاص المادة التي أتى بها الكُتّاب في الماضي في أعمالهم، وأنتجوا بالتالي إما أعمالاً مشعثة، أو اجتروا البقايا المتهالكة من كاتب فذ/ فطن آخر. وعادة ما يلون هذا الموضوع بكنائيات مستقاة من فكرة الهضم، وبإمكانه أيضاً أشكال عسر الهضم المقززة الأخرى للهجوم على أولئك الذين يفشلون في دمج ما يقرأون داخل أعمالهم. فُتِهم مونتاني Montaigne بأنه يقدم مادة "خام وغير مهضومة"، حتى إن كريستينوس Crispinus يصور في نهاية مسرحية Poetaster على أنه يتقيا كلمات مونتاني الخشنة متعددة المقاطع.^(١٣) ولا يبتعد تناول الطعام (الموضوع المحبب لقلب جونسون) أبداً عن فكره عند مناقشة الشعر - لدرجة أن الطاهي في عمله بعنوان Neptune's triumph (١٦٢٤) يدعى أن الشعر والطهي قد خلّقا في اليوم نفسه. يعرف جونسون بشكل تلقائي اللغة بشكل شخصي (اللغة هي أفضل ما يعبر عن الإنسان: تحدث حتى أراك)^(١٤)، فيربط بين امتصاص الكتابة الماضية، من ناحية، وتكوين الهوية الشخصية الصلبة، من الناحية الأخرى. ولكن فقط عند امتصاص الأمثلة السابقة سوف يتمكن الكُتّاب "من الاستقلال بأنفسهم والعمل على تعزيز نقاط القوة لديهم"^(١٥)، مع الظهور بين حشود المنافسين المحيطة بهم وإنتاج إبداع حتى يعيد أمجاد الماضي.

ولكن الإبداع "الحى" الذى يعيد الأدب الماضى يعتبر من المرامى المثيرة للدهشة لشخص يرى أن الزمن يخضع لإطار العادات والتقاليد التى تطوّرته: فإن كانت الأخلاقيات التى اعتنقتها روما القديمة تختلف اختلافاً جذرياً عن الإطار

الأخلاقى لمدينة لندن فى عصر الملك جيمس، كيف يمكن إذن للعالم السابق أن يعود للحياة من خلال اللاحق؟ أدرك درايدن Dryden تلك المشكلة وبدأ فى الدعوة إلى نوع من الترجمة تجيب عن السؤال الافتراضى الذى يقول: كيف يمكن لكاتب التأليف لو كان يعيش فى زماننا وفى بلدنا؟^(١٦) ولم ينتج جونسون مثل هذه الصياغة النظرية التى تدمج عادات القدامى وتقاليدهم داخل الحديثة. ولكن كتاباته النقدية (وأشعاره على وجه التحديد) تستغل الصور الجمالية البيولوجية - مثل صور الحياة والميلاد والهضم - من أجل سد الفجوة بين الماض والحاضر. وفى قصيدته بعنوان "To Penshurst" نرى الفتيات الرقيقات قد نضجن للزواج على خلفية ترخر بالحياة والتى تأمل فى أن تجد من يأكلها، وفى قصيدته بعنوان Drink to me only with your eyes نجده يصف وردة مينة قائلاً بأنها مقطوفة من فيلوستراتوس Philostratus تنمو وتبعث رائحة، لعمري / ليس من ذاتها بل منك"، وذلك بعد أن اشتتمها محبوبته.^(١٧) كما أن ملحوظات جونسون عن المحاكاة تستغل الصور الجمالية البيولوجية للتعبير عن علاقة من التماسك المشترك بين المؤلف فى الماضى والمؤلف فى الوقت الحاضر. ويتبع جونسون كلا من سينيكا وكونيتيليان اللذين ساعدتهما محاكاة المؤلفين القدامى على تكوين قاموس وأسلوب وتركيب شخصى للخطيب المحتمل عند وصف الطريقة التى يبنى بها الكاتب الحديث مادته من خلال كتابات القدامى. فهو يعرف المحاكاة بالفاظ تتعلق بالمعدة، فيصفها على أنها "القدرة على تحويل مادة أو ثروات الشاعر القديم لصالحه. مع اختيار رجل متميز من بين الآخرين لاتباعه، حتى يصبح هو الكاتب، أو مثله بدرجة تجعل النسخة تختلط على الناظر بالأصل. وليس كمخلوق يتطلع ما يأكله، وله معدة تمزج وتقسّم وتحوّل ما تم ابتلاعه إلى عناصر مغذية."^(١٨) تأتى الفكرة هنا من الشرط الذى ينص عليه سينيكا فى رسالته ٨٤، القائل بأن المحاكى يتناول الكتابة السابقة تماماً كما يفرز النحل العسل، ولكن هذا هو جوهر اتجاه جونسون النقدى، وهو الأمر الذى يجعل منه منظرًا تتناسبه تماماً الصورة المجازية لعصر "النهضة" على أنه عصر إعادة الإحياء.

فهو متحمس للاعتقاد بأن الأدب في الماضي يمكن امتصاصه داخل المادة الحية للمعاصرة، على الرغم من انعدام قدرته على تقديم صياغة نظرية للطريقة التي يمكن تحقيق هذا الأمر بها.

في حالة جونسون يقتصر الأمر على شاعر وحيد، ربما تساعده راعية تسعى إلى إحياء التميز الأدبي من الزمن الماضي. ونتيجة لاعتقاده بأن الشعب يرفض رفضًا عنيدًا امتصاص عادات الماضي، بل ويفشل في تذوق أعمال الشاعر الكلاسي، يبدو جونسون كأنه يستخدم السابقة الكلاسيية فقط من أجل ضمان اختلافه التام الواضح عن عصره. فهو يدعى أن المقلدين/المحاكين يمكنهم إنتاج شيء شبيه بالأصل الذي قلده، "وهو الأصل الذي يتمتع بمرجعية تتفوق على مرجعيتهم".^(١٩) توحى تلك المقولة بأن جونسون - حتى في فكره المتأخر - كان معنيًا بضم مرجعية الكتاب القدامي إلى مرجعيته من أجل تمييز نفسه عن جمهور كتاب السجع. ولكن نقده يفتقر إلى أية نظرية تتعلق بالطريقة التي يمكن من خلالها للكتابات المستقاة من الأدب الكلاسي تحقيق التأثير والنفع للجماهير العريضة.

ولكن جون ميلتون John Milton يختلف تمامًا عن جونسون في هذا الصدد، إذ يعبر نقده المتناثر عبر أشعاره ومقالاته النثرية التي كتبها على مدار أكثر من أربعين سنة تغيرًا في التاريخ الإنجليزي (١٦٣٠-١٦٧٠) عن الطاقة والتغير التي شهدتها تلك الفترة. وقد أُلّف ميلتون في كمبريدج في أواخر العشرينيات من القرن السابع عشر، وهو لا يزال تحت تأثير جونسون، مؤلفه بعنوان Prolusions ؛ حيث يخلق في هذا العمل بخياله للتعبير عن مدى تأثير الشاعر. فالشعر "يرفع عاليًا الروح المكبلة بتراب الأرض ويضعها في أعلى مراتب السماء".^(٢٠) وعلى مدار الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السابع عشر يقدم الشاعر بصفته مخلوقًا ساميًا متفردًا ويصوره وهو يرتدى "إكليله وأردية الغناء ثلغه".^(٢١) ولكن نقد ميلتون مثله مثل نقد سيدني وجونسون يستقي طاقته وحرارته من الأزمات. ففي مؤلفه بعنوان Apology for

Smectymnuus (١٦٤٣) يعتبر وصفه للشاعر على أنه "يتعين أن يكون هو ذاته قصيدة بحق، أى تكويناً ونمطاً لأفضل الأشياء وأنبلها"^(٢٢) تعديلاً لاعتقاد كوينتيليان بأن الخطيب المثالي لا بد وأن يكون نموذجاً على النقاء والحكمة. وقد أورد ميلتون هذا الدفاع عن الشاعر بسبب الهجوم الشرير على شخصه من جانب جوزيف هال Joseph Hall الكاتب الذى اشتهر بالصراع الساخر بين الشعراء الدائر فى التسعينيات من القرن السادس عشر، والذى لعب فيه جونسون دوراً أساسياً. لذا نجد ميلتون كلاسيًا محاصرًا آخر، فهو الشاعر الذى يتصور نفسه رجلاً يتمتع بحكمة متفردة تفرض عليه القدر الكبير من العزلة، وهى فى الوقت نفسه الصورة التى تعتمد على معارضته لأعدائه ومنافسيه من الشعراء ومدعى الشعر.

ينتظم أعمال ميلتون النقدية خيط موضوعى أساسى ألا وهو التماهى، الذى يخلقه بين الشاعر والخطيب: فالشاعر "يتعين أن يكون هو ذاته قصيدة بحق"، تمامًا مثل الخطيب بالنسبة لثيشررون وكوينتيليان الذى يتعين أن يكون "رجلاً صالحاً ماهراً فى الحديث."^(٢٣) فهو يشارك بن جونسون فى هذا المزج بين الشاعر والرجل الصالح، حيث أكد جونسون فى الرسالة التى أوردتها فى بداية مسرحيته Volpone أنه لا يمكن لأحد أن يكون "شاعرًا جيدًا، دون أن يكون رجلاً صالحاً فى المقام الأول."^(٢٤) ولكن فى الوقت نفسه يمكن أن يكون الشاعر / الخطيب بالنسبة لميلتون الطرف النقيض لجونسون. إذ يسعى ميلتون منذ بداية كتابته المقالات المعارضة لسلطة رجال الدين التى بدأها فى الأربعينيات من القرن السابع عشر، يسعى ميلتون لتوحيد صورة الخطيب المثالى بالنسبة لثيشررون، وهو الخطيب الذى يشارك فى إدارة الدولة باستخدام فصاحته القائمة على الفضيلة من أجل إقناع جمهوره بأهمية الفضيلة، من ناحية، وصورة النبى الذى يتحدث بإلهام الوحي الإلهى إلى جمهور يتكون فى الأساس من المتدينين. ففى حين يمكن للشاعر المثالى لدى جونسون تخيل الكومونويلث، يساعد شاعر ميلتون على حكم واحدة وإعادة الحيوية لها.^(٢٥)

تميز ميلتون بإجادة استخدام المحسنات البديعية والصور الجمالية التي تتيحها البلاغة الكلاسيكية تمامًا مثل جونسون، ولكن من السمات المتكررة في نقده محاولته أن يبدو هذا النوع من التدريب غير ذي أهمية. فبالنسبة له بما إن حب الحقيقة هو المعيار الأوحده للفصاحة، يمكن للخطيب، على الرغم من علمه بقواعد البلاغة الكلاسيكية، يمكنه أن يتخلص "من تلك القواعد التي منحها أفضل ما قدمه البلاغيون." فإن الكلمات الواردة على لسان محب الحقيقة "مثلها مثل العديد من الخدم الكيسة السامية تحيط [بالشاعر] تحت إمرته في صفوف منتظمة، فيقع كل في مكانه وفق رغبته."^(٢٦) تصبح الكلمات كتيبة من الملائكة المدججة بالبنادق في حربها من أجل الحق، وهي دون أي توجيه واعى تنقل حماسة المتحدث إلى المستمعين. وربما يكون هذا القول النقدي أكثر الأفكار النقدية ثورية من بين تلك التي تبناها كتاب عصر النهضة الإنجليزي، لأنها من الناحية النظرية يمكن أن تستبعد جميع صور اللياقة الرسمية لصالح التعبير المتحمس. فالعنصر الأهم في الحديث أو الكتابة هو فضيلة المتحدث وأثرها على الجمهور، وليست القواعد الرسمية التي قد تضمن للفظ مثل هذا التأثير المشابه.

يعتبر أكثر الأعمال النقدية الأدبية استفاضة من أعمال ميلتون القصيدة التي نظمها في الأربعينيات من القرن السابع عشر بعنوان The reason of church government (١٦٤٢)، إذ يأتي الكتاب الثانى على هيئة استطراد يبعد عن الهجوم الذى شنه ميلتون على حكم الكنيسة من جانب رجال الدين. فتظهر مفارقة واضحة بين هذا العمل ونقده الأدبي المبكر، إذ يتعين عليه أن يتناول الجوانب الشكلية فى البداية من أجل الدعوة إلى نقد أدبى يتخطى الشكلية التنظيمية. فهو يتحرك فى البداية عبر أرضية وطأها من قبله العديد من النقاد الإطاليين بالقرن السادس عشر، حيث يتدبر الشاعر عما إذا كان عليه عند كتابة الملحمة الالتزام بقواعد أرسطو التزامًا صارمًا، أو يتساق وراء الطبع"^(٢٧) - أى هل يتبنى الوصف الإرشادى الذى

يضعه الكلاسيون الجدد لشكل الملحمة، أم يتبع التراكيب الأكثر حرية على نمط كتابات أريوستو. وعندما يبدأ في تناول شخص الشاعر يتضح الغرض الكامل من وراء الاستطراد في سياق هجومه على حكم رجال الدين للكنيسة. فهو يرسم صورة لتوجه نقدي يرى فيه كلا من النثر (الذي يدعى أنه لا يملك بشانه سوى الكتابة بيساره)^(٢٨) والنظم في مرتبة ثانوية للغاية العظمى التي يسعى الشاعر/الخطيب إلى تحقيقها، ألا وهي تغيير الأمة. "هذه القدرات، بغض النظر عن المكان الذي توجد به، هبة من وحى الله، نادرًا ما يمنحها أحد، ولكن البعض (على الرغم من إساءة الكثيرين استغلالها) يحصل عليها في كل أمة: وهذه [القدرات] لها سلطنتها بجانب سلطان المنبر في غرس بذور الفضيلة ورعايتها، وروح المواطنة للجميع (public civility) داخل الشعب العظيم، من أجل تهدئة اضطرابات العقل وضبط المشاعر على الدرجة السليمة."^(٢٩)

وحتى هنا داخل مركز النقد الأدبي لميلتون المعنية بالإصلاح، نجد آثار ما يمكن تسميته بالنزعة الكوينتيلية والأرسطية المتكينة. حتى العديد من معلقى عصر النهضة بما فيهم دانييل هاينسياس Daniel Heinsius اعتقدوا بأن أرسطو كان يعنى "بالتطهر" التنظيم الجيد والمناسب للعواطف بحيث ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالأشياء والمناسبات الملائمة - "ضبط المشاعر على الدرجة السليمة"^(٣٠) فجد ميلتون يدعو إلى وظيفة أخلاقية مشابهة للشعر، ولكنه يقدم أيضًا الشاعر الذي يمتدح الرب ويتغنى "بأفعال وانتصارات الأمم العادلة والمؤمنة التي تحقق بشجاعة الكثير ضد أعداء المسيح" وهو محاط بالأعداء التقليديين للشاعر الكلاسي الإنجليزي - ألا وهم "مدعو الشعر الشهوانيون والجهلة" و"trencher fury of a rining parasite"^(٣١) - يخلق ميلتون تحولًا دينيًا للشاعر الكلاسي، الذي يهتم "بتعليم الأمة ورفع قدرها كلما واثته الفرصة." ومن ناحية أخرى يروج عمله النثرى بعنوان Of education (١٦٤٤) الفكرة نفسها القائلة بأن هدف التدريب على الكتابة الأدبية يتمثل في المشاركة الفعالة في كل من الحياة المدنية داخل البرلمان والحياة الدينية على منبر الخطابة. إذن

تكمّن الغاية من إجادّة التعرف على النقد الأدبى الكلاسى فى إحداث التحول بالكنيسة والدولة على أيدي مجموعة من الخطباء المتدينين.

وقد أدرك النقاد الملكيون على مدار الخمسينيات من القرن السابع عشر مدى خطورة وسلطة البلاغة ذات السلطة الدينية، فنجد أن توماس هوبز Thomas Hobbes على سبيل المثال فى عمله بعنوان Behemoth (١٦٧٩) يلقي بلائمة الحرب الأهلية جزئياً على قراءة البلاغيين الكلاسيين - بمن فيهم شيشيرون - الذى يعبر عن عداوته للملوك.^(٣٢) أما السير ويليام ديفانانت Sir William Davenant فيقول فى مقدمة عمله Gondibert (١٦٥١) (الذى تناوله هوبز بالتحليل والرد) أن الشعر لا بد له من توحيد الأمة وتعزيز التجانس بين أهلها. فتوجه بالشجب الشديد ضد أولئك الذين يدعون تلقى الوحي الإلهي (يجب ألا يفترضوا مثل هذه الحميمية الفجة مع الرب الحق) ووصف الخطباء بأنهم "بحق غير أهل للحكم، إذ هم أكثر تناسباً وإحداثاً للفتنة".^(٣٣) تحتوى أعمال ميلتون النقدية فى الأربعينيات من القرن السابع عشر على حدة سياسية قوية أحسبها معارضوه فى العقد التالى، مما جعلهم يحاولون التخفيف من حدتها.

تعتمد أعمال ميلتون النقدية المبكرة فى نجاحها على لحظة محددة بالتاريخ الإنجليزى. إذ يستند خلق تلك الوحدة بين دور الخطيب الشيشيرونى والنبى الملهم على مدى التقبل المذهل لهذا من جانب جمهور وطنى متدين. فالخطباء يعظون ويقنعون بين الجمع، ولكن الأنبياء عادة ما ينادون فى الفياقي والقفار. ولكن النقد الأدبى المتأخر لميلتون فيتميز بالفصل لهذا الاندماج غير المستقر للدوار^(٣٤). نشر ميلتون سنة ١٦٦٠ مقاله بعنوان The readie and easy way to establish a free commonwealth، وهو خطاب يائس إلى جمهور أصبح أصمّاً للبلاغة المتدبنة لدرجة أنه بدأ التفكير فى إعادة الملك تشارلز الثانى إلى الحكم. فنرى الجزء الختامى من قطعه البلاغية يأتى على لسان خطيب يشعر بالعزلة عن جمهوره: "إلى هنا يكفى

كلامى على الرغم من تأكدى من أن كلامى سيكون أجدى لو أننى تحدثت إلى الشجر والحجر، ولم أجد من أنادى فيه، أو معه، سوى النبى الذى قال "آه يا أرض، يا أرض، يا أرض"، وأن أتحدث إلى التربة نفسها بما يصم سكانها المنحرفون أذانهم عنه.^(٣٥) دائماً ما عبر ميلتون عن انبهاره بموت أورفيوس وحيذاً، وهو ممزق على أيدي النساء ثراقيا (Thracian women)، لا عن إعجابه بقدرة أورفيوس الأسطورية المتمثلة فى قدرته الشعرية على إحداث التحضر والمدنية بالغناء.^(٣٦) فيقدم ميلتون فى عمله The readie and easie way and نفسه على أنه أورفيوس يحمل قيثارة مكسورة، ترفض الأشجار والأحجار الرقص على نغم موسيقى المدنية الدينية التى يدعو لها، ولكنها تصر على عنادها فتقتل مجرد أشجار وأحجار. حيث يصبح الشاعر/الخطيب داخل الدولة المتكينة مثل إرميا (سفر ٢٢: آية ٢٩) "الصوت الصارخ فى البرية" (a Jeremiah crying in the wilderness) الذى ينادى فى البرارى.

وتتبع الآراء النقدية الضمنية داخل ملحمة ميلتون الشعرية الفردوس المفقود (١٦٦٧) - رائحته التى كتبها فى نهاية مشواره الألبى - عزلة الشاعر عن الجمهور وتجسدها بشكل درامى. يعرض ميلتون نفسه كأنه صوت وحيد للحماسة الملهمة، بشكل يتعارض مع الأسلوب الحوارى التصالحى الذى يعبر به درايدن عن نقده فى فترة إعادة الملكية، وبذلك يأمل ميلتون أن تكون القصيدة "مناسبة لجمهور ولو كان محدوداً"، كما يعبر عن خوفه من تقطيع أوصاله كما حدث لأورفيوس على أيدي "باكوس ومهرجيه".^(٣٧) تمتلئ القصيدة بنقاط عديدة من المقاومة الهائلة للعصر الذى نشأت فيه. مرفق بالقضايا الاربعة والأخرى اللاحقة (١٦٦٨) ملحوظة عن "النظم الشعرى"، يهاجم ميلتون بها السجع بصفته "اختراع الزمن البربرى"، ويدافع فيه عن اختيار الشاعر التأليف باستخدام النظم الحر على إنه "مثال موضوع، الأول من نوعه بالإنجليزية، للحرية القديمة التى أعيدت للقصيدة البطولية بعد الدل المزعج والحديث للقصيدة السجع".^(٣٨) وهذا هو النفس الأخير الذى يلفظه ميلتون للتعبير عن معاداته الشديدة لكل ما هو تقليدى. ويبين تأكيده أن النظم غير المقفى يعبر عن عودة إلى "الحرية

القديمة" عداوته الضارية إلى أية مؤسسة موروثية - بما في ذلك القانون العرفي في بعض الأحيان - الذي يتعارض مع المطالب المستمرة للإصلاح. فبالنسبة له يعتبر الامتناع عن القوافي هو النظر بشيء من الحنين إلى كل من صياغة النظم والحرية الجمهورية الحقّة لروما.

لا تتفق قصيدة الفردوس المفقود والأشكال النقدية والنظرية التي تروج لها إنجلترا في فترة ما بعد إعادة الملكية، لدرجة أنها لم تكن ذات تأثير يذكر على معاصري ميلتون، بقدر ما كان لها تأثير على من جاءوا بعده. وقد اكتشف النقاد مؤخرًا أن ميلتون قد توقع بالفعل اهتمام كل من أديسون Addison وبيرك Burke ودينيس Dennis بها بالكتابة أخذًا في الاعتبار نظريات لونجينوس عن السمو.^(٣٩) ففي سنة ١٦٥٢ جاءت ترجمة لونجينوس بلغة إنجليزية حماسية على يد جون هال John Hall (الذي كان من بين من حكموا على تشارلز الأول بالإعدام، وكان تقريبًا الشخصية الأدبية الوحيدة ممن عاصروا ميلتون وامتدحوا عمله Areopagitica). وتقدم توطأة هال لمقال لونجينوس عن السمو هذا العمل على أنه دليل إرشادي للبلاغة لكل الداعين للحرية في زمن الطباعة والنشر. وفي الستينيات من القرن السابع عشر، يبدو أن قول الفيلسوف في القسم الأخير من مبحث لونجينوس أن "الديمقراطية هي أفضل حاضنة للمشاعر الراقية"^(٤٠)، سيكون له الوقع نفسه تمامًا مثل استشهاده بالقول الخلاق العظيم "فليكن نور" كمثال على السمو الديني (٩:٩). في الكثير من الأحيان ربط ميلتون بين كنية "السمو" والشعر، تمامًا مثلما فعل صديقه أندرو مارفيل Andrew Marvell في قصيدته المهداة لتخليد الفردوس المفقود. يوصف الشاعر المحلق في التمهيد لملمعة ميلتون الشهيرة بأنه يسعى إلى الوصول إلى الأعلى التي ينادى بها لونجينوس، ولكنه يخشى الهبوط - وأن يهويًا بعيدًا عن النجوم تمامًا مثلما هوى بيليروفون (الجزء السابع ١٢-٢٠) - تمامًا ما يقر مبحث لونجينوس كونه الخطر الأساسي الذي يتهدد الطموح بالتخليق عاليًا (٣٣:٢).

تتعمق قصيدة الفردوس المفقود داخل العديد من المشكلات النظرية التي اعتبرت النقد الأدبي الإنجليزي في ذلك الوقت. ويلعب إبليس دورًا كبيرًا في هذا الجانب من القصيدة. ففي الكتاب الرابع، يوسوس إبليس وهو متكرر على هيئة ضفدع إلى حواء بحلم تناول الثمرة المحرمة ومن ثم بالسقوط. فيظن آدم أن الحلم مجرد ناتج لشكل من الأشكال السلبية "للخيال"، أعاد جمع الانطباعات الحسية السابقة للزوجين في أثناء حوارهما عن "شجرة المعرفة". ولكن حتى آدم يقر بأن حلم حواء يحتوى على "إضافة غريبة"، على هيئة تخطى وتحدى وسقوط لم تشعر به من قبل (الجزء الخامس ٩٥-١١٦). وبعدها يحول إبليس الخيال إلى قوة نشطة ولكنها مميته تسهم في سقوط الإنسان. وبهذا أصبح إبليس من الشخصيات المركزية داخل الجماليات الإبداعية لشعراء الرومانسية، ويرجع هذا جزئيًا إلى محاولة ميلتون أن يستكشف ويتوسع في فكر عصر النهضة بشأن الخيال من خلال شخص إبليس^(١١) بالنسبة للكتاب الإنجليزي من المنتمين إلى الثقافة العملية من أمثال بيكون وهوبز، يمثل الخيال خطرًا على إساءة محاكاة الواقع، بينما يمثل الخيال داخل الإطار النقدي المتدين الذي يروج له ميلتون خطر ادعاء الفرد بكبرياء أن الإبداع نابع منه، بدلا من النظر إلى الذات على أنها وعاء لتلقى التأثير الإلهي. ومن ناحية أخرى يجسد إبليس محاكاة ساخرة أخرى لعملية الخيال الذي يعيد الخلق والابتكار، والذي احتل مكانة داخل قلب النقد الأدبي لجونسون. ففي الكتاب الثاني يلتقي شيطان ميلتون مع ابنته واسمها خطيئة (٦٤٨-٨٧٠). ويتمثل خطيئة على صورة نصفها امرأة والنصف الآخر حية، مما يعكس قرابته الواضحة لكل من الشخصية الكلاسيكية سكيلا Scylla والوحش الذي يسميه سنسر إيرور Error مصور على هيئة امرأة/ حية. وعلى الرغم من كونها فرغا واضحا ناتجا عن تقليد الكتابات السابقة، تدعى خطيئة أن إبليس هو "مؤلفها/ مبدعها" (الكتاب الثاني ٨٦٤)، فيصدر ٤٤ عن تزواجهما المحرم كل من الموت وجيل من كلاب الجحيم. تسبر هذه القصة الرمزية أغوار بعض المشكلات القائمة للنقد الأدبي الإنجليزي في عصر النهضة: حيث تصبح المحاكاة

عملية إبداعية خلاقة مانحة للحياة (تمامًا مثلما يراها جونسون) ولكنها فى الوقت نفسه عبارة عن تزواج مميت بين مؤلف منفصم عن الإله نتيجة لما يبذعه. ومن ناحية أخرى أصبحت قصة النقاء إبليس بكل من الخطيئة والموت من الأمور الحاسمة بالنسبة لفكرة السمو فى بدايات القرن الثامن عشر: إذ تصبح مقولة "شكل [الموت] الذى كان لا شكل له" من الأمثلة الأساسية التى يستند إليها إدmond Burke فى آرائه الغامضة عن السمو.^(١٢) ومن ناحية أخرى تعتبر الآراء النقدية شبه الإبداعية التى تسوقها تلك القصة، والتى تدعى فيها شخصية اشتقاقية مثل الخطيئة أنها من إبداع إبليس، ذات علاقة قوية بأحد معايير لونجينيوس نفسه لتحقيق السمو، ألا وهى ضرورة أن تكون الشخصية قوية للغاية لدرجة أن شخصًا يقرأها يعتقد أنه هو الذى كتبها. وصياغة أخرى على لسان هال: "بطبيعة الحال تنقد أرواحنا بالأعلى الحق لدرجة أنها ترتقى بذاتها، وفى أثناء هذه النقلة التى تحدثها السعادة والإعجاب، تشعر الروح بأنها تمتلك هذه الأمور العظيمة المقدمة لها، كأنها هى نفسها التى أنتجتها".^(١٣) فما إبليس سوى بديل للفنان فى علاقته مع الخطيئة والموت. ونرى أن أعمال ميلتون اللاحقة تتخذ موقفًا معارضًا من الناقد الكلاسى الإنجليزى إلى حد التطرف، إذ يدفع النبى المنفرد بالنقد الكلاسى الجديد تجاه عدم انتظام يتسم بالسمو، حتى أصبح هذا معيارًا جوهريًا بين النقاد الإنجليز من أمثال جون دينيس John Dennis للحكم على القيمة الأدبية للعمل.

غير أن تعليقات ميلتون النقدية فى مقدمة عمله بعنوان Samson agonistes (١٦٧١) يبدو كأنها تعود مرة أخرى إلى الشكلائية المنظمة وفقًا للصورة الكلاسية. فيقول ميلتون إن "التراجيديا" كما يقول أرسطو لها قوة تحريك مشاعر الشفقة والخوف أو الرعب من أجل تطهير الأذهان من تلك العواطف وما يشبهها، أى أنها تُلطفها وتخففها حتى تتناسب مع نوع من الاستمتاع الذى يتحرك بفعل قراءة أو مشاهدة تلك العواطف وهى خاضعة للمحاكاة الجيدة". يستمر ميلتون فى حديثه فيقدم تعريفًا علاجيًا لفكرة التطهير فيقول "وهكذا مثلما هو الحال فى الطب يتم اللجوء إلى استخدام الأمور

المحزنة ضد الحزن.^(٤٤) ثار الجدل المطول حول المصادر الدقيقة لمثل تلك التعليقات التى يثيرها ميلتون. فنجد أن دانيال هاينسياس Daniel Heinsius فى عمله بعنوان De tragoediac constitutione (١٦١١) يقول إن العواطف تطهر العواطف التى تتشابه معها، كما يتفق مع الرأى القائل بأن التطهير ينظم المشاعر لكى تتناسب مع المواقف والأشياء التى تثيرها.^(٤٥) غير أن السعى لمعرفة المصادر الأرسطية لملاحظات ميلتون أقل أهمية من إحدائه الارتباط فى هذه المرحلة المتأخرة من حياته العملية بين أعماله ومفردات المذهب الكلاسى الجديد. لا نجد أية مقولة فى مجمل أعمال ميلتون تقطع بأهمية "القواعد التى وضعها القدامى". وعلى الرغم من أن ميلتون يبدو كأنه قد أحدث تكيفاً فى دفاعه عن شمشون من خلال هذا العمل مع المد المتزايد للكلاسية الجديدة التى ميزت عصر عودة الملكية، فإنه لا يزال يحتفظ بعزله المتزايدة عن جمهوره. فبدلاً من أى يقر - كما فعل فى الأربعينيات من القرن السابع عشر - بأن حب الحقيقة شرط كافٍ لتحريك المشاعر والإقناع، يرى فى سنواتها الأخيرة أن الهيكل الموحد بعناية، الذى يبدومن الظاهر كأنه يلتزم التزاماً وثيقاً بالأشكال الكلاسية السابقة من شأنه المساعدة على تحقيق الأثر البلاغى والأخلاقى للعمل الإبداعى. ولكن الغاية الأخلاقية والدينية للأدب تظل هم ميلتون الأول والأخير. فنجدته يكرر فى عمله عن شمشون رأيه الذى ساقه فى عمله بعنوان The reason of church government القائل بأن هدف التراجيديا هو "ضبط المشاعر على الدرجة السليمة". ويستشهد الجزء الأوسط من مقدمة العمل بوجهة نظر بيريوس Paraeus القائلة بأن سفر الرؤيا ما هو إلا مأساة مقدسة (تستدعى للأذهان مرة أخرى عملاً بعنوان The reason of church government)^(٤٦) كما يستلهم ميلتون رأى جريجورى النازيانزى Gregory of Nazianzen بعنوان Christus patiens من أجل "الدفاع عن التراجيديا لرفع قدرها، بل قل لحمايتها من الحط من شأنها، الذى تعانيه على أيدى الكثيرين فى يومنا هذا بصحبة الكتابات المسرحية الشائعة الأخرى."^(٤٧) وتحفظ مقدمة Samson agonistes بالسمات الأساسية للكلاسية الإنجليزية فى لباسها الميلتونى: إذ يستخدم الشاعر المقدس المفردات الكلاسية من أجل

تميز نفسه عن أولئك المُدانين "بتقديم الشخصيات النافهة والخشنة، التي عدها جميع العقلاء من السخافات" داخل الشكل المسرحي الذي هو في ذاته عظيم ومقدس. يبدو أن عداوة ميلتون للدودة لعصر عودة الملكية (الذي لم يكن عمله *Samson agonistes* "مكتوباً له"^(٤٨)) بعيدة تمام البعد عن تقرير جونسون اللاذع لمناقسيه من الشعراء. ولكن موقف الكاتب الإنجليزي الكلاسي الذي يحاول الحفاظ على أفكاره المثالية في مواجهة هذا المد الداهم من جانب هذا الخضم من مدعى الشعر يميز عمل كلا الكاتبين، بل إن هذا الموقف - مع الأخذ في الاعتبار لما اعتراه من تغيرات - قد أصبح العنصر المركزي الذي يحتل الصورة الذاتية التي رسمها كل من درايدن وبوب وسويفت لأنفسهم فيما تلا من تجليات للكلاسيكية الإنجليزية.

الهوامش

- 1- G. Gregory Smith (ed.), Elizabethan critical essays, 2 vols., (Oxford: Oxford University Press, 1904), vol. II, p.216.
- 2- The Faerie Queene, ed. A. C. Hamilton (London and New York: Longman, 1977), p. 738.
- 3- Smith (ed.), Essays, vol.I, p. 157; vol. II, pp. 19-20. انظر William Rosky, "Imagination in the English Renaissance: psychology and poetic", Studies in the Renaissance 5 (1958), 49-73.
- 4- Smith (ed.), Essays, vol. II, p.19; Ben Jonson [Works], ed. C. H. Herford and P. and E. Simpson, 11 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1925-52), vol. VIII, p. 572. Jonson يشار إليه تبعاً باسم
- 5- Smith (ed.), Essays, vol. I, pp. 156, 197. انظر O. B. Hardison, "The two voices of Sidney's Apology for poetry", in Sidney in Retrospect: selections from English Literary Renaissance, ed. A. F. Kinney (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1988), pp. 45-61.
- 6- J.E. Spingarn (ed.), Critical essays of the seventeenth century, 3 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1908-9), vol. I, p. ix.
(7) مقدمة Sejanus (١٦٠٥)، vol.I, p. 134; vol. I, p.132; vol. IV, p. 350; Jonson
- 8- Jonson, vol. I, p.133.
- 9- Jonson, vol. V, p. 24.
- ١٠- المرجع السابق، vol. III, p. 576. انظر Richard S. Peterson, Imitation and praise in the poems of Ben Jonson (New Haven and London: Yale University Press, 1981)، pp. 4-13.
- ١١- انظر Lawrence Manley, Convention: 1500-1700 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980)، pp. 188-95.
- 12- Smith (ed.), Essays, vol. II, pp. 366-7.
- 13- Jonson, vol. VIII, p. 586.
- ١٤- المرجع السابق ص. ٦٢٥.
- ١٥- المرجع السابق ص. ٦١٥.
- 16- Essays of John Dryden, ed. W. P. Ker, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1900), vol. I, p. 239. Compare vol. I, p. 252; vol. II, pp. 113-14.

- 17- "To Penshurst", II. 51-6; Martial III.xlviii.33-40. "Song to Celia," II. 15-16; Philostratus, Epistles 2 and 46.
- 18- Jonson, vol. VII, p.638.
- ١٩- المرجع السابق ص. ٦١٦.
- 20-Complete prose works, ed. D. M. Wolfe et al., 8 vols. (New Haven: Yale CPW University Press, 1953-82), vol. I, p. 243.
- 21- CPW, vol. I, p. 808; Elegia sexta 53-60, Epitaphium Damonis 162-78; allegro 130-44; Il penseroso 109-20. Poems, ed. J. Carey and A. Fowler (Harlow: Longman, 1968).
- 22- CPW, vol. I, p.890.
- 23- Quintilian, Institutio I, proem 9; XII.i.
- 24- Jonson, vol. V, p. 17.
- ٢٥- المرجع السابق vol. VIII, p. 595، قارن مع 10: proem Quintilian, Institutio I يمكن للخطيب أن يرشد الدولة بمشورته.
- 26- CPW, vol. I, p. 949.
- ٢٧- المرجع السابق ص. ٨١٣.
- 28- المرجع السابق ص. ٨٠٨. يوصف جون هال بأنه "لا يكتب ببساره طيلة الوقت عندما يكتب النثر"، Horae Vacivae, fol. A7 (London: E. G. for Rothwell, 1646)
- 29- CPW, vol. I, pp. 816-17.
- 30- Politics 1341b; Daniel Heinsius, De العمل مع Aristotle, Poetics 1449b; tragoediae constitutione (Leiden: J. Balduinus, 1611), p. 30: انظر التنزيل رقم ٤٥ فيما يلي
- 31- CPW, vol. I, pp. 818, 820, 819.
- 32- English Works, ed. Sir William Molesworth, 11 vols. (London: John Bohn, 1839-45), vol. VI, p. 168; vol. III, pp. 18-29.
- 33- Gondibert, ed. D. F. Gladish (Oxford: Clarendon Press, 1971), pp. 38, 22, 19.
- 34- انظر Irene Samuel, "The development of Milton's poetics", Publications of the modern language association of America 92 (1977), 231-40.
- 35- CPW, vol. VII, pp. 462-3.
- 36- "Lycidas", 58-63; Paradise lost VII.32-8, Puttenham in Smith (ed.), Essays, vol. II, pp.6-7.
- 37- Paradise Lost VII.31, 33.

- 38- CPW, vol. VIII, p.14. انظر John M. Steadman, The walls of paradise: essays on Milton's poetics (Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1985), pp. 131-42.
- 39- Annabel Patterson, Reading between the lines (London: Routledge, 1993), pp. 256-72.
- 40- Peri hupsous, or Dionysius Longinus of the heights of eloquence (London: Roger Daniel for Francis Eaglesfield, 1652), p. 78.
- 41- John Guillory, Poetic authority: Spenser, Milton and literary history (New York: Columbia University Press, 1983).
- 42- Paradise lost II.666-7; A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and beautiful, ed. J. T. Boulton, 2nd edn (Oxford: Blackwell, 1987), p. 59.
- 43- Hall, Peri hupsous, p. 11; Longinus 7.2.
- 44- CPW, vol. VIII, p.133.
- 45-Paul R. Sellin, "Sources of Milton's catharsis: a reconsideration" Journal of English and Germanic philology 60 (1961), 712-30, and "Milton and Heinsius: theoretical homogeneity" in Medieval epic to the "epic theatre" of Brecht: essays in comparative literature, ed. R. P. Amato and J. M. Spalek, University of Southern California studies in comparative literature I (Los Angeles: University of California Press, 1968), pp. 125-34. مع Martin Mueller, "Sixteenth-century Italian criticism and Milton's theory of catharsis", Studies in English literature 6 (1966), 139-50; Steadman, Walls of paradise, pp. 69-107.
- 46-CPW, vol.I, p. 815.

٤٧- المرجع السابق vol. VIII, p. 135

٤٨- المرجع السابق ص. ١٣٦.

(٥٢)

النموذج البلاغي في فرنسا

هيو م. ديفيدسون

تأثر تطور البلاغة في فرنسا على مدار القرن السابع عشر والنموذج الفكري المرتبط بها تأثرًا كبيرًا بالتطورات المبكرة التي شهدتها النزعة الإنسانية الإيطالية والنظريات، التي أتى بها اليسوعيون ومنهجياتهم التربوية. ولكن لا بد ألا نغفل أن الاهتمام بما يعرف باسم *ars bene dicendi* يصل إلى ذروته بشكل ملحوظ ويكتسب قوة دفع خاصة في العقد الرابع من القرن مع تأسيس الأكاديمية الفرنسية سنة ١٦٣٥. لقد كانت الظروف الخارجية مواتية لازدهار مبادرة ثقافية جديدة، فعقب الحروب الدينية التي دارت بالقرن السادس عشر كانت فرنسا على عتبة مرحلة من الحياة السلمية ومن الازدهار الاقتصادي النسبي كما كانت تتجه نحو الوحدة السياسية. من ناحية أخرى اتسمت تلك الفترة بصعود النخب المتعلمة النشطة، سواء داخل القضاء *magistrature* أو بين رجال الدين أو حتى بين بعض عناصر الطبقة الأرستقراطية وخاصة تلك المتصلة بالبلاط الملكي. وكان يتم السعي من أجل تعزيز تصميم قومي النطاق وملكي التوجه على اعتبار الملك حاكمًا قوميًا (إذ لم يكن بعد قد وصل إلى مرحلة *le roi soleil* ولكن لويس الرابع عشر كان قد أوْشك)، وتبنى ريشليو Richelieu هذا الاتجاه. سرعان ما حددت الأكاديمية بصفتها مصدرًا جديد التكوين للإرشاد الفكري والأدبي مهتمها بطريقة لم تتواءم فحسب مع البرنامج القومي، ولكنها عززت بشكل نشط ما نسميه النموذج البلاغي الفرنسي. حاولت الأكاديمية بالأدوات التي أتاحها لها مشروعها ريعي الجوانب (الذي طالب بوضع قاموس ونحو فرنسي

يسير على هديهما الكتابات البلاغية والنقدية) أن تتيح إمكانية إقامة ثقافة تستند إلى الفصاحة.

ولفهم هذا التلاقى المتزامن بين السياسة والبلاغة وللنظر إليه على كونه قوة تاريخية قد نرغب في استدعائه للذهن بصفته جزءاً من ميراث شيشيرون Cicero، الذى لابد وأنه قد اجتنب أنظار العديد من الفرنسيين الذين شاركوا فى التخطيط لهذا المشروع الثقافى. وفى هذا الصدد لابد من إبراز اثنتين من أفكاره الأساسية: الأولى تقول بأن ملكة الكلام وتوصيل الفكر المنطقى/ العقلانى هى نفسها السمة المميزة للبشرية، ومن الطبيعى أن نرغب فى إتقان تلك الملكة وتحسين استخدامها، وثانياً أن تطور المجتمع المدنى - إن لم يكن وجوده الفعلى - يعتمد فى الأساس على الاتصال والإقناع، إذ لن يتسنى بدونه أن يتجمع بنو البشر مع بعضهم بعضاً ويطبّقون معارفهم التى يتقاسمونها من خلال العمل الجماعى. ومن ثم تصبح الفصاحة من جوهر الإنسان وذات نفع فائق، فنجد أن هاتين القيمتين تقيّداننا فى فهم الالتزام الطوعى من جانب العديد من واضعى النظريات وكتّاب القرن السابع عشر فى فرنسا.

وتجدر هنا الإشارة إلى ضرورة مراعاة الفرق بين البلاغة والفصاحة. فبالنسبة لشيشيرون ولبعض واضعى النظريات بالقرن السابع عشر الذين اتسموا بالتأنى لا تعتبر الفصاحة منتجاً من منتجات البلاغة، بقدر ما هى أحد مستويات الممارسة ودرجة من الإنجاز تقدم المادة التى يمكن لأى فن من الفنون المساعدة وقواعده القيام على أركانها.

أخفقت الأكاديمية بشدة فى إنجاز برنامجها الطموح، إذ لم تظهر الطبعة الأولى من القاموس إلا عقب مرور ستين سنة تقريباً فى ١٦٩٤، ومن ناحية أخرى لم يصدر عن الأكاديمية كتاب للنحو أو أية كتابات عن البلاغة أو النقد. ولكن مع

ذلك كانت الخطوة التي وضعتها خير برهان على مجموعة من الافتراضات التي يمكن للمرء عند النظر إليها عقب مرور فترة زمنية طويلة أن يدرك كم العمل الذي تم في ظلها بشكل فعال بل ومنظم بقدر كبير من جانب العديد من الأفراد مثل كلود فافر دى فوجلا Claude Favre de Vaugelas من خلال كتابه بعنوان Remarques sur la langue française، وأعمال رينيه بارى René Bary ولويسور لو جرا Le Sieur Le Gras وغيرهم المعنية بالبلاغة، علاوة على تناول كل من دومينيك بوهوروز Dominique Bouhours ورينيه رابين René Rapin لكل من النثر والشعر، وكتابات كل من نيكولاس بوالو Nicolas Boileau وموليير Molière وبيير كورنى Pierre Corneille وجان راسين Jean Racine من خلال أعمالهم النقدية ومقدمات أعمالهم الأدبية. وليس من قبيل التخيل أن نقول إن أهداف وفرضيات أولئك الذين عولوا بشدة على البلاغة وإمكاناتها قد واجهت رد فعل سلبي شديد من جانب شخصيتين مؤثرتين من المنتمين إلى بورت رويال، وهما أنطوان أرنو Antoine Arnauld وبيير نيكول Pierre Nicole. فقد كان لهما برنامج أتماه بالتعاون مع كلود لانسيلوت Claude Lancelot، عند نشر كتاب Grammaire générale (١٦٦٠ من تأليف أرنو ولانسيلوت) والكتاب الآخر بعنوان Logique أو Art de penser (١٦٦٢ من تأليف أرنو ونيكول). لم تتبن مجموعة بورت رويال أية أعمال نقدية أو بلاغية، وهما المجالان اللذان تم إهمالهما عن عمد، الأمر الذي سنعود إليه لاحقاً.

فيما يبدو أن المشهد الأدبي قد أسبغت عليه السمة البلاغية، ويرجع هذا إلى الطريقة التي كان يُنظر بها إلى المجال الأدبي وأسلوب استيعابه من جانب المتلقين. تمثل الفكر المساند في النظر إلى النثر والفن الذي يرشده على كونهما من المجالات الدراسية الأساسية أو الأولية، مما أدى إلى النظر إلى التعبير الشعري على كونه امتداداً له بصور مختلفة. فالشعر يكمل عملية التنقيح والتزيين التي بدأت بالفعل من

أجل تحقيق فصاحة النثر، مضيفاً إليه جميع الإمكانات التي تتيحها له الصياغة نظاماً، والاستخدام الحر للصور الجمالية.

لذا كان من الضروري بشكل عام تقسيم العناوين إلى أقسام فرعية. شمل نطاق النثر الخطاب المعنى بالبلاغة القانونية/ القضائية والوعظ، كما نرى بعض الإشارات العرضية إلى ما يعرف في بعض الأوقات بالبلاغة الجدلية التي تتناسب على سبيل المثال والحديث أمام الأمراء (حيث لم يكن من استخدام داخل النظام الملكي لهذا النوع من الفصاحة المعنى بالحديث أمام الجمعيات العامة). ثم انتقلت بعض من هذه الوظائف والصور الجمالية إلى مجال "فصاحة المنبر"، بما أنها معنية بالقضايا المستقبلية في هذا العالم والعالم الآخر، وبما يجب أن يتم فعله في الدنيا استعداداً للأخرة. وبالطبع نجد أن الخطاب التاريخي والفلسفي يقعان تحت عنوان النثر، ويمكن التعامل معهما بموجب المبادئ البلاغية عند تعميمها بعض الشيء. ونرى مثلاً جيداً على هذا في أعمال رابين وسلسلة ملحوظاته ومقارناته التي نتعرض لها لاحقاً. أما تحت عنوان الشعر فيمكن توزيع التقسيمات الفرعية وفقاً للفئات التقليدية مثل المسرح والشعر الغنائي والسرديات، غير أن مستوى التحليل تشابه في العادة مع المحاولات العديدة المبذولة لتمييز الأجناس الأدبية الشعرية من الملاحم أو الشعر الطرائفي.

نرى في المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر نتائج اتخاذ قرار تحليل الأدب ومناقشته وفقاً للنموذج البلاغي. وتتوافر الأعمال التي تحتوى على مواقف نقدية مكتملة وواضحة مثل كتاب François d'Aubignac سنة ١٦٤٠، ونشره في النهاية سنة ١٦٥٧، والثلاثة مؤلفات التي وضعها كورنيل بعنوان Discours sur le poème dramatique (التي ظهرت سنة ١٦٦٠ كمقدمات لثلاثة أجزاء من أعماله الكاملة).

يمكن اعتبار عمل دوييناك فى حقيقة الأمر على أنه معنى ببلاغة المسرح، فهو يقبل سياق التعبير المسرحى الذى وضعته الأكاديمية، ألا وهو أن الشعر المسرحى مطلوب منه تبين دوراً فى تعزيز الملكية وفى مناصرة أغراضها. ولايتوانى عن الإشارة إلى المسرح باسم "مدرسة الفضائل". (استخدم راسين التعبير نفسه لاحقاً عندما تحول بالقرب من نهاية مشواره الأدبى إلى تأليف المسرحيات المبنية على موضوعات من الكتاب المقدس). بالنسبة لدوييناك يتلخص المسرح فى مسائل لغوية، إن أهم ما يحدث على خشبة المسرح هو الحوار، لذا لابد من أن تكون هذه الحوارات فصيحة. تحاول الشخصيات المسرحية الحركة والتفاعل والتأثير على بعضها بعضاً، كل منها خطيب فى حد ذاته، والغرض المعنى من وضع كل شخصية من تلك الشخصيات تحقيق التفاعل اللفظى مع المتعاملين والشركاء بشكل يتسم بالامتياز.

ونلاحظ بشكل عابر أن الإطار البلاغى أكثر تغلغلا مما يبدو من خلال ما يقترحه دوييناك. فإن نظريته بشكل عام تضع الأساس لسلسلة من المقارنات الكاشفة. فلو تدبرنا الأمر لوهلة (مع الأخذ فى الاعتبار نوع النقاش والآراء التى يوردها الكتاب المسرحيون الكلاسيون فى مقدماتهم عند نشر الأعمال المسرحية) سوف ندرك أن الوضع على المسرح بمعنى حقيقى يخضع للازدواجية على المسرح نفسه. فهناك يعتبر الشاعر هو المتحدث الأسمى، إذ تمثل مسرحيته ما يريد أن يقوله ويقدمه. ويضعه أمام الجمهور من أجل إنتاج الأثر وتحقيق الحكم لصالحه: "فنحن نعمل من أجل الجمهور" حسب قول راسين فى إهدائه لمسرحيته بعنوان Andromaque. بل يمكن حتى للمرء قول المزيد. يعود الوضع الأساسى مرة أخرى عندما يترك جمهور المتفرجين المسرح ويذهب كل لمواصلته حياته ونشاطه. وفى المجتمع يعد أفراد الجمهور أطرافاً فاعلة لها شخصيتها وقيمتها تتعامل بالكلام والإيماءات مع الشخص المحيط بها من الرجال والنساء بهدف التواصل والإرضاء والتحريك والإقناع؛ لذا يصبح من الممكن أن نفهم بعض الآثار الأخلاقية المترتبة على النموذج البلاغى

الفرنسي - المتمثلة على سبيل المثال في الإمساك بالروابط الوثيقة بينه وبين الميثاق الأرستقراطي لللياقة والتهذيب، والمعنى بقول وفعل كل ما هو مناسب للزمان والمكان والأشخاص المحيطين. بل إن اهتمام الملك برعاية المسرح يوحى بمقارنة أخيرة. فحسب رؤية دويناك قد يقدم الأمير كتعبير عن الحنكة السياسية إلى رعاياه بعض وسائل الترفيه التي تتطوى على قيم يقرأها الكيان الرسمي، وهي بدورها ويسبب جودتها تعكس مدى سمو التاج الملكي.

يركز دويناك في مؤلفاته على لعب دور المنظر الرسمي الذي يسعى إلى كمال الكتابات المسرحية في فرنسا، أما كورني على الناحية الأخرى فيكتب في مقدمات أعماله وفي مقالاته النقدية الثلاث بعنوان Discours بهدف الدفاع عن الكتابة المسرحية وتقنينها. فبدلاً من التشديد على الاستخدامات السياسية والأخلاقية للمسرح، يميل إلى التأكيد على المتعة التي يشعر بها الجمهور وقت عرض المسرحيات. ولكنه في الوقت نفسه يخلق توازناً فريداً بموقفه، حيث يقول باستحالة تحقيق المتعة حال غياب النفع من النوع الأخلاقي، وفي الوقت نفسه يصعب على المرء تحقيق الإمتاع عند إهماله قواعد التأليف المسرحي.

وفي الواقع يمتلك كورني فهماً أوضح من فهم دويناك لطبيعة النقد الأدبي؛ إذ يجعل دويناك النقد الأدبي تابعاً للبلاغة تماماً، ولكن كورني يتسم بحس أكثر تمييزاً. لأنه يبين في الكثير من الأحيان إدراكاً فعلياً للنقد الأدبي من وجهة النظر الأرستقراطية، التي تقول بأن البلاغة ترتبط فقط بأحد الأجزاء المكونة للمأساة - ألا وهو "الفكر" - ولابد من التعامل مع هذا الجزء بطريقة تجعله متسقاً مع بقية الأجزاء لإنتاج كيان مسرحي متكامل. ويختلف كورني عن دويناك في مواطن أخرى مثيرة؛ حيث يدعو دويناك بلا توقف إلى اتباع مبدأ الاحتمالية - ويضعه في موضع وسط بين ما هو صحيح وما هو ممكن، وهما العنصران اللذان يستحيل حدوثهما في المسرح - بصفته المعيار الأساسي لما يتم عرضه بالعمل المسرحي، إن كان للجمهور أن يتقبله. أما

كورنى الذى انتقده النقاد الأكاديميون وإتهموه بإدراج قدر كبير من العناصر غير محتملة الحدوث داخل حكاياته الدرامية، فىرى فى الاحتمالية شرطاً مهماً فى بعض الأحيان ولكن ليس بالضرورة فى كل الأوقات؛ إذ لا يعبر توافرها أو انعدامها أمراً يتوقف عليها الحكم على قيمة العمل المسرحى.

وعلى الرغم من تلك الاختلافات وغيرها فإنه من الواضح أن كلا من دوبيناك وكورنى ينتميان إلى الفكر نفسه، ففى أحكامهما والنظريات التى وضعها تتوافر العديد من المؤشرات على قرار مبدأى معنى بالتفكير فى المسرح داخل سياق تحدهه البلاغة وشروطها التقليدية. ولكن موقف كل منهما يقدم لنا إحساساً مفيداً بالتنوع المتاح داخل إطار أساسى مشترك.

ويستمر النقاش الدائر حول الأدب بروح البلاغة داخل عمل بوالو بعنوان Art poétique (١٦٧٤)، بحيث يتسع من الكتابة المسرحية لكى يشمل مسخاً كاملاً بمجال الشعر. تأتى الموضوعات الأساسية من القائمة التقليدية للعمليات التى يجريها الخطيب المتمثلة فيما يلى: الابتكار والنزعة disposition والذاكرة والتقديم. يمكن تحية عنصرى الذاكرة والتقديم جانباً عند الحديث عن الشعر، ولكن العناصر الثلاثة الأولى هى مصدر التمييز الأساسى فى فكر بوالو - لأنها تمثل الزوج التقليدى، ألا وهو التعبير والمضمون؛ حيث تستخدم تلك الأداة التحليلية فى إرشاد آرائه الواردة بالنشيد الأول من قصيدته، فيحصل الشعراء على نصيحة عامة تتصل بقضايا الفكر والتأليف، وتؤكد على ما سياتى بشأن التعامل مع الأجناس المختلفة فى النشيدىين التالين. ويقدم النشيدان التالين وجهة نظر بوالو حول بعض الأجناس الثانوية (مثل المراثى والقصائد والسوناتا والأشعار الطرائفية)، ثم ينتقل إلى الأجناس الأساسية (مثل الملحمة والمأساة والملهاة). وينطلق بوالو فى عمله المعنى بالتعريف والتصنيف بالمزاوجة بين فكرتى التعبير والمضمون من ناحية ومتطلبات كل نوع من أنواع الكتابة الشعرية من ناحية أخرى. وعادة ما يجد بوالو نفسه منقاداً وراء ضرورة الفصل

بين المصطلحين الأساسيين، لأنه يتعين عليه الإشارة لا إلى مواطن الجمال فحسب بل إلى الأخطاء المحتملة، إذ يقع الشعراء في أخطاء تتصل بالحكم في كل مرحلة من مراحل التأليف. وعند التعامل مع جنس معين من أجناس الكتابة الشعرية قد يمضى بوالو وقتاً أطول ويستغرق مساحة أكبر عن موضوع دون الآخر، ولكن كل الموضوعات متصلة اتصالاً وثيقاً والتعليق على واحد منها يستتبع بالضرورة التعليق على الآخر وأخذة في الاعتبار.

يتأثر أسلوب بوالو في التعامل مع تاريخ الشعر الفرنسي وأجناسه الأدبية بالنظرية البلاغية، ومن هذا المنظور يتركز نظره على الشعراء الذين يعدون في عداد المبتكرين، بل وعند ثبات نجاحهم يدخلون في عداد النماذج التي يحتذى بها، فإن ما يسرده من أمثلة بسيطة تتحول كما يمكن لنا أن نتنبأ إلى الحديث عن التغيرات في المحتوى والتعبير، فعقب العديد من محاولات التجربة والخطأ يتخذ بعض الشعراء المحددين القرارات السليمة بشأن تلك القضايا. فعلى سبيل المثال في سرديته بعنوان "وأخيراً أتى مالهيرب Malherbe" نجده يقول بأنه أتى عقب أخطاء رونسار Ronsard من أجل إنقاذ التعبير الشعري الفرنسي. وقد يتكرر الشيء نفسه مرة أخرى في تاريخ الجنس الأدبي؛ حيث تدن المأساة على سبيل المثال بدين كبير لابتكارات/ إبداعات أسكيلوس Aeschylus وسوفوكليس Sophocles. مثل هذه الحلول للمشكلات الشعرية تساعد على تقديم مثال على الأشكال الأدبية الكاملة ومن ثم ترشد الشعراء في المستقبل. ولا تتوقف نقطة التعريف عند نقطة كمال محددة؛ إذ يُترك المجال مفتوحاً أمام الشعراء الآخرين الذين قد يظهرون على الساحة ويبتكرون بدورهم فيصحبون أمثلة يحتذى بها، وذلك بما إن قواعد الجنس الشعري تأتي من الممارسة، تماماً مثلما تأتي مبادئ البلاغة من الفصاحة الفعلية.

ماذا إذن عن وجهة الأعمال الشعرية، أي جمهور المتلقين الذي تتوجه الأعمال إليه؟ مرة أخرى يبين تفكير بوالو عناصر التكوين البلاغي؛ فالشعراء يقدمون أعمالهم

إلى جمهور المتلقين، وفي عمله نرى هذا الجمهور حاضراً في عدة أشكال. فنحن نلاحظ: (١) المتحدث، "الأنا" بالقصيدة وهو المنظر والناقد في الوقت نفسه، (٢) جماعة الحكام المكونين من الجمهور المتلقى والقراء، (٣) وبشكل أكثر خصوصية الناقد-الصديق الذي يحتاجه كل شاعر ويقدم له أشعاره طواعية، (٤) ولويس الرابع عشر الذي يتوجه إليه بوالو بالتحية بصفته الحكم والراعى الأمثل. فحتى بدون محاولة استعادة نوع من أنواع السرد الكامل للتجربة الجمالية من آراء بوالو، يمكننا على الأقل أن نذكر ما يراه يحدث بين كل مستويات المتلقين عندما يتخذون قرارهم بشأن الأشعار، وهى النشاطات التى تشمل العين والقلب والروح وتحدث على مستوى خاص من النظر والسمع والشعور والإدراك/ المعرفة.

وتكمل ردود الأفعال المركبة كهذه العلاقة مروراً من (١) الشاعر وحتى (٢) العمل إلى (٣) الجمهور المتلقى وصولاً إلى (٤) الهدف المحدد. وهنا من الممكن تفجير القوة المميزة للإطار النقدي وحيويته. فهو يشجع بوالو ومعاصريه على مناقشة الشعر بأربع مجموعات اصطلاحية تتناسب مع أربعة عوامل مختلفة، غير أن تلك المجموعات ترتبط ببعضها بعضاً بالضرورة بعلاقات المقارنة والسببية، ونتيجة لهذا عند تناول أى من تلك العوامل الأربعة (الشاعر والعمل الأدبي والجمهور والهدف) يمكن لنا ولبوالو إدراك أثرها على الثلاثة الأخرى. وينطوى التوازن الخاص الذى يحققه بوالو فى عمله Art poétique على الإمكانيات التى يتيحها هذا الإطار؛ حيث تصف علاقاتها المتداخلة أيضاً الطريقة التى يتمكن بوالو بها وهو بصدد عمله أن يصنع مثل هذه التغيرات السريعة داخل بؤر التركيز من عامل لآخر دون فقد الترابط والتماسك البنائى. وتشيع هذه النقلات لمركز الاهتمام داخل كتاب فن الشعر لهوراس - وهو العمل الذى سعى بوالو دون شك إلى الاستفادة منه كمثال يحتذى به.

عندما نشر بوالو كتابه Art poétique سنة ١٦٧٤ وضع بالكتاب نفسه ترجمته لمقال لونجينوس بعنوان عن السم، وتضعنا هذه الحقيقة بصدد مفارقة رائعة.

يستند الرأي الذي ساقه لونغينوس إلى فرضيات تختلف بشكل مهم عن الطرائق التي يسلكها بوالو في شعره، لدرجة أنه يصعب علينا تحديد مدى استفادته بما ساقه لونغينوس من آراء. عند ترجمة هذا العمل يبدو أنه تأثر على وجه التحديد بالمسائل ذات الصلة بأثر الكتابة السامية على الجمهور، وهو الأمر الذي يتسق مع موقفه الذي يتخذ من الجمهور المتلقى مركزاً لاهتمامه الواضح في عمله بعنوان *Art poétique*.

وعند النظر إلى عمل لونغينوس من المنظور الذي عكفنا على استكشافه قد يبدو هذا العمل غير ملتزم بالنهج السائد من عدة نواحي. لكل شيء على امتداد العلاقة البلاغية يُعاد تعريفه مع محاولة لضرب توازن جديد، في صالح الكاتب أو الشاعر هذه المرة لا في صالح الجمهور. فبدلاً من موقع الجمهور المتلقى بصفته ناقدًا/ حكمًا وراعياً، يتمثل دور المتلقى في الدخول إلى تيار إلهام الكاتب ثم الارتقاء معه ولو للحظات إلى مستوى الأرواح العظيمة وفكرهم وشعورهم وتعبيرهم الفريد. وقد وفر هذا التعديل للنموذج البلاغي، الذي يؤكد على العبقرية والتجربة السامية أرضية للجدل القائم بين أنصار القدامى والمحدثين على مدار العقدين الأخيرين من القرن السابع عشر؛ حيث كان من الممكن لأنصار المحدثين التأكيد على سيادة العبقرية على الفن، وعلى الأخص الفن الذي يستند بشكل عقائدي إلى محاكاة القدامى، أما أنصار القدامى قد تسنى لهم الجدل كما فعل بوالو بأن السمو وأثاره لم يعف عليه الزمن، ويشهد على هذا إقرار العديد من الأجيال بهذا الامتياز في الأداء.

أما الأعمال النقدية التي أنتجها الأب اليسوعي رينيه رابين فقد كانت محل تقدير كبير عند ظهورها في السنوات الأولى من القرن الثامن عشر؛ إذ تعاملت مع الشعر داخل سياق أوسع من السياق الذي يورده بوالو. ترد هذه الأعمال في كتابين صدرتا سنة ١٦٨٤ يقدمان لنا نظرة منظمة للأدب (وهو الاصطلاح الذي اكتسب تداوله بظهوره في هذه الأعمال) بشكل عام. يحتوى الجزء الأول على مقارنة لبعض

القدامى، وكان الكتاب القدامى المقارنون هم شيشيرون وديموسثينز، وهومر وڤرجيل، وثوسيديدس وإيفى، وأفلاطون وأرسطو. ثم يوضح فى الجزء الثانى من العمل أفكاره عن الفصاحة والنقد والتاريخ والفلسفة التى تشمل فى طياتها حكمًا على المؤلفين الذين ميزوا أنفسهم داخل هذه الأجزاء الأربعة من التعبير الأدبى.

لا تعكس أعمال رابين خطابًا مترابطًا ترابطًا وثيقًا، بل إنها تشبه نقاشًا بسيطًا من الأمثلة والمبادئ، وعلى الرغم من استخدامه المنتظم للفرقة الشائعة بين الطبيعية والفن، فإنه يفضل التأكيد على أهمية الهبات والعبقرية الطبيعية، مثله فى ذلك مثل لونجينوس. وهو بصحبة بوالو يستمر فى الابتعاد بالاتجاه بعيدًا عن النبوة التعليمية الفكرية التى يتبناها دويناك بشكل دائم، وفى بعض الأحيان كورنى. فهو يضع قدرًا كبيرًا من الأهمية على الحكم بمحاكاة الواقع، مثلًا عند موازنة المحتوى والتعبير، الجانبان المهمان للفصاحة. فى الواقع تعتبر اللياقة المعيار الأهم بالنسبة له؛ إذ تستند إليها الأحكام النقدية طوال الوقت، لأنها تتحرك بعيدًا عن التفاصيل الدقيقة إلى أكثر جوانب التأليف عمومًا. يذكرنا هذا التفرد الفكرى بدويناك بالفعل، حيث تبدو كل من اللياقة ومحاكاة الواقع فى معظم الأحيان وجهان لعملة واحدة، بما يذكرنا بالقيم المعرفية والأخلاقية التى تقع دائمًا داخل منظور بلاغى فى الأساس.

ولكن رابين يطرح الجديد من الإنجازات والاحتمالات التى لم تتم سوى الإشارة إليها حتى الآن. فمن الفصاحة والشعر والتاريخ والفلسفة يتمكن من الإتيان بشيء يشبه العلوم الأربعة الأساسية التى يتناولها على مستوى بلاغى، وتتضمن الفئات التى يطبقها على الخطابة مباشرة إلى كل قسم رئيس من موضوعه - مثل المحتوى والأسلوب ونية المؤلف وسمة الجمهور المتلقى واعتبارات الزمان والمكان.

يهدف الشعراء فى الأساس إلى إدخال المتعة والسرور على قلب المتلقى، على الرغم من ضرورة الاستفادة مما يقدمونه (وفى هذا الصدد نتذكر أن رابين من

أشد المعجبين بهوراس). أما المؤرخون على الناحية الأخرى فهم يهدفون في المقام الأول إلى تقديم الحقيقة ويسعون إلى تعليم المتلقى عندما يتناولون موضوعاتهم العامة (ويتضح لنا أن هذا تمييز جديد في الفرق بين المحتوى والتعبير)، ويعبرون عنها من خلال سرديات أو رسم للشخصيات ودراساتها وفي بعض الأحيان من خلال الخطب المحددة. ولكن المؤرخين ليسوا معنيين من تقديم ما هو ممتع في الوقت نفسه: ففي سعيهم نحو سرد الحقيقة لأبد لهم من توخي الحذر ألا يصبح عرضهم للقضايا مملا.

وسير رابين على نهج مشابه عندما يتحدث عن الفلسفة. فهو يرى فيها بروتقة للآراء والمقولات الحكيمة التي حفظها وتناقلها أعضاء المذاهب السبعة الأساسية. فهو يرى قراءه يميزون ويحكمون وينتقون من بين كل تلك الآراء ما يرونه مقبولا في ضوء أفضل الفلسفات المتاحة، التي هي في جوهرها أصل الحياة. ويعرف هذا الأمر بشكل يمثل امتدادا واضحا للمبدأ البلاغي السائد، على كونه أصل التكيف بشكل مناسب وبحرية مع الزمان والأشخاص والأمور. لا يمكن التعامل مع المسائل الفلسفية بشكل تقني، فالمرء يتبع نهج شيشرون الذي دأب على الكتابة على موضوعات مثل "الإنسان الجيد". يضع رابين في كتابه المكون من جزأين ملخصا صغيرا يراجع فيه بكفاءة محتويات الثقافة الأدبية العامة ويقدمها لجمهور قرائه.

لعديد من السنوات تمتعت البلاغة بمكانة الفن المنظم للمعرفة بتوليها مهمة تعريف وتعليم ونقل وممارسة كل أجناس التعبير اللفظي (وما لهذا من آثار جانبية وتأثير على الفنون الجميلة أيضا). ولكن في الثمانينيات من القرن السابع عشر أصبح من الممكن جدًا القول بأن للبلاغة حدودًا واضحة، وبأن الإدعاء بعلاقتها بجميع جوانب الحياة يمكن الطعن عليها، وفي الواقع عند قراءة أعمال رابين يأتينا الانطباع بحدوث بعض التضيق في نطاق البلاغة، فعلى الرغم من اتساع نطاق أعماله يبدو أن برنامجه يعمل على مناقشة اهتمامات طبقة بعينها، وليست لديه رؤية

واضحة بسملة البلاغة في الماضي عندما كانت تقدم بصفتها فرعاً من فروع العلوم الحلول للوضع والمشكلات في فرنسا بأسرها.

ويقدم عمل بيرنار لو بوفوير دو فونتنتل Bernard Le Bovier de Fontenelle بعنوان *Digression sur les anciens et les modernes* المنشور سنة ١٦٨٨ علامة جيدة على ما يحدث بالنسبة إلى النموذج البلاغي، فبأخذه جانب المحدثين يلحظ دو فونتنتل الفارق المهم بين وضع العلوم ووضع الفنون؛ حيث لم تتسم الفنون بتقدم يُذكر - إذ ساد الافتراض بأنه قد بلغت أوج كمالها في وقت مبكر نسبياً- أما العلوم الطبيعية والرياضية والطبية فلم تشهد حدًا لها بعد، ويمثل هذا أول درجة من درجات الحط من شأن الفنون.

ولكن الدرجة الثانية أكثر خطورة، فهو يبنى آراءه على المنهج التوزيعي للفنون والعلوم بتخصيص أنواعها المختلفة للقدرات العقلية المحددة، فبدلاً من الربط ما بين الفصاحة والشعر من ناحية والعقل من ناحية أخرى، كما فعل بوالو وغيره من قبل، يعتبرهما في جوهرهما من إنتاج الخيال. ويشكل عام لم يتمتع الخيال بسمعة جيدة في فرنسا بالقرن السابع عشر، إذ وُسم كقدرة عقلية بأنه مثير للشك أنه يميل إلى إحلال الحقيقة بالخيال عند التعامل مع العالم من حولنا. وهذا هو ما يرغب فونتنتل في التركيز عليه على وجه الدقة، أي أن الفصاحة والشعر لا بد من النظر إليهما على أنهما يفتقران إلى المحتوى المعرفي الجاد، ولذا فهما لا يتصلان بالمعرفة العلمية ولا بصياغة النظريات. فهو يقلص دورهما في الحياة العملية أيضاً. إذ يعتقد أنه في ظل الحكم الملكي مثل الحكم الذي تخضع فرنسا له يرى فونتنتل أن الفصاحة لا مكان لها بقدر ما كان لها من مكان في ظل المجالس العظيمة التي كانت قائمة وقت القدماء، أما بالنسبة إلى الشعر فهو يقول باستقزاز إن الشعر لم يكن له أية أهمية قط.

ويستمر شارل بيرو Charles Perrault على طريق المراجعة هذه بل ويضيف خطوة إليه في كتابه المكون من أربعة أجزاء بعنوان *Parallèle des anciens et des modernes* (١٦٨٨-١٦٩٧)، فهو يضع بقدر كبير من التفصيل نظامًا للأدب والفنون الجميلة يربط فيهما الشعر والفصاحة بالموسيقى والرسم والعمارة. ويدلا من المكانة الرائدة التي كانت البلاغة تحتلها في السابق، أصبحت الآن في برنامج بيرو تحتل مجرد موقع بين العديد من الفنون بعضها أدبي، وبعضها تشكيلي والبعض الآخر موسيقى. وبطبيعة الحال استتبع هذا التقسيم تمييز موقع البلاغة والشعر عن نطاق المنطق والأخلاق والعلوم المتافيزيقية والعلوم الحديثة التي حققت نجاحًا باهرًا مثل الرياضيات وعلم الطبيعة والفلك والملاحة والجغرافية.

وبالفعل أتم ديكارت في وقت مبكر (١٦٣٧) ما بدأه الآخرون بالقسم الأول من كتابه بعنوان *Discours de la méthode* بشكل يتسم بالاحترام بعض الشيء ولكن بأسلوب قاطع من استبعاد الشعر والبلاغة بصفتها من الفنون التي لا ضرورة لها. فلو أن للمرء موهبة طبيعية، يرى ديكارت أن كتابة الأشعار الممتعة وإلقاء الخطب المقنعة لا يتطلب مساعدة من النقد ولا البلاغة. وبعد مرور خمس وعشرين سنة على هذا الرأي استمر كل من أرنو ونيكول من بورث رويال هذا الخط الفكري بكتابتهما *Art de penser* الذي قدم القسم الختامي منه موضوع المنهج الفكري بطريقة تستدعي ديكارت إلى الذهن. من المهم أن نتذكر أنه على الرغم من إنتاج أرنو ولاسيولوت مقالة مؤثرة عن النحو العام، فإن هذا العمل لا يضع الأساس للبلاغة بل للمنطق الذي روج له أرنو ونيكول. وفي الأعمال اللاحقة كان من الممكن للمنطق والهندسة عند الكتابة عنهما بشكل عام تولي المهام التي كان يتولاها مجال الاتصال والإقناع في السابق. فقد استغل بليز باسكال Blaise Pascal في عمله بعنوان *Provinciales* (١٦٥٦-١٦٥٧) تلك المبادئ بذكاء حيث هاجم نيابة عن أصدقائه الجانسنيين التعريفات والفرضيات وأسس الجدل التي تبناها اليسوعيون.

ولكن ظهر خط آخر من التطور يختلف تمامًا عن النموذج البلاغي، ولكنه لايسير على نهج مشروع البورت رويال وباسكال. لقد كانت العلوم النامية فنية وتقنية للغاية، لذا إن كان لها أن تكتسب قبولاً من شرائح عريضة تعين أن تتعلم من التجربة التي درجت تسميتها بالتحول إلى اللغات المحلية. أوضح ديكارت مساراً يمكن الاحتذاء به في كتابه *Discours*، ولكن اتضح أن فونتنل هو رائد هذا الأسلوب البلاغي بلا منازع. من المثير للدهشة أنه وجد سابقة لهذا الأمر ومثالا في أعمال شيشرون الذي يبدو في هذا السياق الجديد لا بصفته واضع للنظريات المعنية بالفصاحة العامة، ولكن بصفته وسيطاً تمكن من جعل الخبايا اللغوية بالفلسفة اليونانية سهلة المنال بالنسبة إلى القراء الرومان المتعلمين. وتعتبر أعمال فونتنل مثل كتابه بعنوان *Entretiens sur la pluralité des mondes* (١٦٨٦)، الذي يعكس الأثر الديكارتي بوضوح، لكنه موجه للقارئ العام، ثم سلسلة كتاباته اللاحقة المعنية بعرض العلماء المتميزين (سواء بأسلوب سرد السيرة الذاتية أو بأسلوب العرض) كلها تنويعات على الصيغة الشيشرونية، ولكن هذه المرة مطبقة على العلوم بالقرن السابع عشر لا على الفلسفة. وعلى سبيل الذكر أدى المؤلف الأول إلى نشر عمل متميز يجادل ما ورد به من أفكار ومكتوب بالطريقة نفسها - ألا وهو كتاب فولتير بعنوان *Éléments de la philosophie newtonienne* (١٧٣٨).

وبالفعل من خلال عرض كهذا لا بد لنا من الأخذ في الاعتبار تياراً فكرياً آخر يتحدى النموذج البلاغي المنتشر. تتمثل هذه الحركة التي بدأنا العرض بها من مفكرين معنيين بالدين واللاهوت؛ حيث يبين باسكال (مرة أخرى) وجاك بنين بوسيه Jacques Bénigne Bossuet في أعمالهما الاعتذارية والتعليمية/ التلقينية ما يحدث للبلاغة والنقاش الأدبي، الذي يأتي مع معرض الحديث، عند النظر إليهما من منظور أوغسطيني صارم. فبالنسبة لهما لا تعتبر الحقيقة قائمة على المواقف ولا هي تستند إلى اللياقة ومحاكاة الواقع، كما أنها ليست ذات علاقة بالبحث والإثبات

العلمي، ولكنها موجودة داخل النظام المحدد للإيمان، الذي ترتبط به الأرواح في حركة داخلية ثم تصاعدية بحثاً عن خالقها وغايتها.

على الرغم من أن كلا من باسكال ويوسيه مطلوب منهما حل مشكلة الإقناع والتحول إلى الديانة والاعتقاد، فإن أية بلاغة تسعى إلى تحقيق الاستقلالية والتطبيق الشامل لا يمكنها أن تقدم الإرشاد الشافي الوافي؛ إذ بالنسبة لهما، كما هو الحال بالنسبة للديكارتيين، لا بد أن يكون فن الإقناع فناً ثانوياً، بل خاضعاً للمجالات الأخرى. ولكن الفرق هو تحية الحل الديكارتي جانياً والبحث عن المبادئ لا في الهندسة ولكن في الكتاب المقدس واللاهوت المقدس. فبعد إعادة صياغتها ودمجها بجذلية شاملة تلعب البلاغة دوراً محدوداً في نقل الحقائق الدينية إلى السامعين والقراء.

مرة أخرى يجدد باسكال. على الرغم من آثار فن الإقناع المبني على علم الهندسة في كتابه بعنوان *Pensees* فهو يؤكد على سيادة نظام القلب، وهو النظام المبني على الخطاب الذي يرى في الإنجيل وأعمال القديس أوغسطينيوس. وبشكل مختصر يرى باسكال أن هذا نوع جديد من الاتجاهات الإجرائية التي تنسم في أصلها بالاستطراد، وكما يمارسه باسكال فهو يبدأ من المقارقات التي يجدها المرء في الطبيعة والطبيعة البشرية والإنجيل، ولكن مع وضع النهاية التي يتوحد الكل حولها نصب الأعين. وهنا يجدر بنا القول بأن الغاية القريبة ليست الإقناع في الحقيقة بل هي الاتجاه المستقبل، في حين تتمثل الغاية الأخيرة والخالدة في الرب نفسه، لأن العملية كلها تم تصميمها من أجل إعداد القارئ لاستقبال هدايا الإيمان والنعمة.

يعتبر بوسيه أقل اهتماماً بالاتجاه الشيروني عن باسكال، وهو بالتالي يصل إلى تكييف لمجال البلاغة التقليدية في متطلباته. فتركيزه المنصب على الحقيقة الموحاة من السماء يجعل من الابتكار بالمعنى المتداول غير ضروري، بل إن تدخل

البشر يتم تجنبه. ولكن تركيزه على الوصول إلى الضمير الأخلاقي لقرائه وسامعيه يعوق أية محاولة لإمتاع الأذان أو السعى لتحريك الخيال. فهو لا يريد لأى شيء أن يعكر صفو عملية امتصاص الحقيقة. وهو يترك مساحة للفصاحة ببنى رأى القديس أوغسطينيوس، القائل بأنه بدلا من النظر إلى الفصاحة على كونها أمرا اصطناعيا، يمكن النظر إليها على أنها تنشأ عن الحكمة التى يتم التواصل بها، فالحكمة تقود المسيرة وتتبعها الفصاحة كخادم أمين، مثل شخص حاضر دون أن يتم استدعاؤه.

ولأغراض استكمال الموضوع فإن تناول النموذج البلاغي في فرنسا لا بد أن يتعامل مع المجال داخل أربعة سياقات مختلفة: (١) المشهد المتغير للحياة الثقافية، (٢) عقول وعادات الكتّاب والفنانين، (٣) التحليل الرسمي الذى تم تصميمه لتوضيح المستقل من الموضوعات والمناهج، (٤) داخل زوج موسوعى بعض الشيء ألا وهو الفنون والعلوم. لمس ذلك المقال كل الموضوعات المتعلقة بهذه السياقات ولكنها تعاملت بشكل متعمق مع الثانى والثالث. وقد سعى المقال إلى طرح التفاعلات التى جرت على الأقل بين ثلاثة اتجاهات فكرية، ألا وهى مناصرى النموذج البلاغي والمقتنعين به أشد الاقتناع، والداعين المتحمسين للعلوم الجديدة، وأولئك الذين يضعون فى الصدارة الإيمان والنعمة والالتزام الدينى. وقد تعرضت البلاغة للتنوعات والمواجهات المختلفة التى شهدتها تلك الاتجاهات الفكرية، ولكنها بذلك خضعت لعملية معقدة، حيث رفضها البعض رفضا قاطعا فى بعض الأحيان، ولكنها فى العادة مرت بتحولات وتعديلات تتوافق والظروف الجديدة، أو أنها قد اندمجت داخل تقنيات فكرية مختلفة. غير أن هذه التغيرات بالمجال الأساسى والنموذج الذى انطلق من عبائته أثبتا تفاعلها المذهل وحفزهما للفكر فى فرنسا بالقرن السابع عشر.

(٥٣)

علم الجمال الديكارتي

تيموثي جيه. رايس

قد يبدو عنوان هذا الفصل خارج النطاق الزمني المناسب لسببين: فمن ناحية استخدمت لفظة "علم الجمال" للمرة الأولى على يد ألكساندر جوتليب باومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten سنة ١٧٣٥، ومن الناحية الأخرى فإن فلسفة الجمال والتذوق التي يعبر عنها علم الجمال تتعلق "بنظام للفنون" (مثل الآداب والموسيقى والنحت والعمارة والرسم وخصوصاً بالنسبة إلى المسرح والرقص) من المعروف أنه نفسه لم يرسخ بصفة كاملة قبل بداية القرن الثامن عشر بزمان يعتد به.^(١) ولكن ما لا يدع مجالاً للشك هو أن العناصر المكونة والنظرية والممارسة التي تكون النظام منها قد تطورت على مدار العديد من السنوات. ولكن في الوقت نفسه دون توافر ما يفي من القرائن التي تفيد اقتران تلك المكونات بشكل محدد بما يعرف باسم "الديكارتيّة" - أو حتى رينييه ديكارت شخصياً. وعلى صعيد آخر فإن تعبير "علم الجمال الديكارتي" كان في معظم الأحيان يحمل معاني غامضة تتصل بتبني بعض المفاهيم؛ لكي تصبح مصدراً للإلهام والإرشاد الفني. لذا فتوجه هذا الفصل مختلف إلى حد كبير. ففي المقام الأول سوف يعني هذا الفصل ببيان احتواء الجدل القائم في القرن السادس عشر داخل دائرة ما كان يُعرف سابقاً باسم العلوم الرباعية على معظم القضايا التي تعتبر من أساسيات ما نسميه الآن بعلم الجمال. وفي المقام الثاني سوف يبين هذا الفصل أن ديكارت قد التقط تلك القضايا مفرداً لها مساحة

كبيرة في أعماله، ومنذ ذلك الحين أصبحت تلك القضايا من القضايا التقليدية عند إجراء نقاش حول الفن في عصره. لذا يقترح هذا الفصل أن المعنى المستتب من أى نقاش حول علم الجمال لاحقاً يتضح بصورة أفضل من خلال النظر إليه بعين ديكارتية. ويُرجح أن أكبر أثر حققه ديكارت في القرن الثامن عشر يتمثل فيما قدمه في مجال علم الجمال. فهو لم يكن "رجلاً معنياً بالأدب، ولكن الأدب يدين له بالكثير"، على حد قول إدوارد جيبون Edward Gibbon سنة ١٧٦١^(١).

يعد أول عمل منظم يصدره ديكارت هو كتابه *Compendium musicae* (١٦١٨)، وهو العمل المعنى بالفنون بقدر ما هو معنى بالعلوم أو الفلسفة. عقب الانتهاء من دراسة الفنون الحرة، اتجه ديكارت أولاً لدراسة القانون تحقيقاً لسعيه الحثيث نحو اكتساب الأساس المعرفي الجيد، ثم الموسيقى والرياضيات التي تستند إليها المفاهيم الموسيقية. وقد مثلت هذه المجالات جسراً مثالياً للانتقال من الآداب إلى "العلوم الرائعة"، التي تتبأ باكتشافها في شتاء سنة ١٦١٩؛ إذ إنه مع حلول نهايات القرن السادس عشر احتلت الموسيقى والنظريات المتصلة بها قلب الفنون والعلوم، ولكونها من الجوانب الأساسية في علم الرياضيات - وذلك اعتباراً من الاكتشاف الذي تم في القرن الخامس عشر لمؤلفات العديد من الكتاب القدامى عن الموسيقى - اكتسبت العديد من القضايا الأخرى. ومن أهم تلك المسائل التي تتعلق بفهم طبيعة الموسيقى الإغريقية مع تفصيل الجوانب الرياضية التي تمكن من التفهم المنطقي للعناصر الموسيقية مثل المقام والهارمونية (الانسجام/ التوافق) ودرجة الصوت وضبط الآلات الموسيقية وغيرها. وفيما وراء تلك الجوانب اكتسبت ثلاثة أخرى أهمية خاصة.

أجمع الكتاب القدامى على كون الموسيقى ذات تأثير تلاعبى على أذن من يسمعها. وعلى الرغم من أن كتاب القرن السادس عشر اتفقوا على انعدام مثل هذا الأثر المعجز بالنسبة إلى الموسيقى الحديثة، مقارنة بما تدعيه الموسيقى القديمة من

آثار، فقد كانوا شغوفين بالتوصل إلى الطريقة التي تدخل بها تلك الموسيقى القديمة القلوب بأسلوب رياضي إن أمكن. فلم يكن هذا التأثير عرضياً، بل هو ينطوي على تحريك الوجدان الروحي المتصل بالأخلاق والحالات المزاجية؛ لذا اقترن هذا الشغف بالجدل الدائر حول التطهير (catharsis) والتقليد. فقد تساءل الباحثون عن معنى نعت الموسيقى بالحاكية، فما نوع هذا "التمثيل" موضوع النقاش. وأخيراً يربط كل تلك القضايا ببعضها بعضاً، دار صراع حول العلاقة بين الكلمات والموسيقى. ومع نهاية القرن استقر الرأي الغالب على ضرورة إحداث الموسيقى لتأثير على متلقيها من خلال أحكامها الضرب والحالة المزاجية والإيقاع ومعنى الشعرالذي تلعبه. وفي هذا الصدد يحتل كلاوديو مونتيفيردي Claudio Monteverdi مركز الصدارة بسبب إنجازاته.

بما إن الموسيقى تؤثر على سامعيها بطريقة يسيرة الفهم بعض الشيء، وبما إن العلاقات التي تسمى بالنغمة والضبط وحدة الصوت والإيقاع يمكن التعبير عنها بشكل رياضي، أفلا يعني هذا أن التأثير ليس مجرد أمر متصل بالعقلانية والمنطق بل هو قابل للحساب الكمي؟ فليس ثمة من انفصال - مع كامل الاحترام للمعلقين كافة - عندما يبدأ ديكارت أي مقالة رياضية حول النظرية الموسيقية بقوله: "إن الهدف منها [من الموسيقى] هو الإمتاع وتحريك المشاعر/ العواطف". وبالدرجة نفسها لم يكن من الغريب أن يكتب ديكارت عن الذبذبات التعاطفية وعن إثارة العواطف الجياشة والحواس والمتعة التي تحل بهم، أو عن النسبة والتناسب بين الشيء والحاسة التي يربط بها^(٦). فكل هذه من الأمور المعتادة - وفق ما أكد ديكارت الذي لم يألو تكرار مقولاته الشهيرة بشأن الفن في بداية كتاباته العلمية: "بما إن الفن يأتي من الطبيعة، فمن الصحة بما كان القول بأن لا شأن للفن لو لم يحرك الطبيعة أو لم يمنح المتعة"^(٧). وقد تحدث تشيشرون Cicero عن الفصاحة ولكن بشكل عام، أما ديكارت فقد وضع مؤلفه Compendium في موضع بين "الفن" و"العلم".

ظلت الموسيقى جزءًا لا يتجزأ من علم الرياضيات؛ حيث تطور المنطق المعرف بالأمثلة من خلال الحسابات التقنية والعملية التي تم تجريدها وتعميمها فيما بعد. فبصفتها الممارسة وأداة التطبيق بالنسبة إلى تنظيم الأفكار والمعارف أصبحت الرياضيات من العلوم التأسيسية أكثر من ذي قبل. في سنة ١٤٩٢ خصص فرانشينو جافوريو Franchino Gaffurio أكثر من نصف مؤلفه واسع الانتشار وبالع الأثر *Theorica musice* لنقاش الجانب الرقسي من الموسيقى، الذي أقامه على الأساس القديم القائل بخضوع الانسجام/ التوافق العام إلى النسب الرقمية^(٥). وفي طبعة الكتاب الصادرة سنة ١٤٩٦ قدم أساسًا جديدة للقياس. وقد عالج كتاباه الثاني والرابع الموسيقى متعددة الأصوات الخاضعة لحسابات صارمة (التي سادت في القرن الثالث عشر) وكتابة النغمات الإيقاعية. بينما حلل الفصل الأول من الكتاب الثاني العروض الشعرى والإيقاع، حيث يخصص "كل من الشعراء بالتعاون مع الموسيقيين" قيمًا زمنية ويمنحونها رموزًا للتعبير عنها^(٦). وقد قال عن الإيقاع مقتبسًا أريستيدس كونتييليانوس Aristides Quintilianus أنه "يتكون من الزمن في المكان" ويتعين فهمه على أنه تركيب تم قياسه يمكن فهمه من خلال نظرية العروض الشعرى بل من خلال عدد المقاطع وفق حكم الأذن عليها... إذن فالإيقاع يبدو أنه شبيه بالعروض، ولكنه لا يمكن أن يستقل بذاته دون العروض، ذلك لأن العروض عبارة عن النظرية مصحوبة بالقياس، أما الإيقاع فقياس دون نظرية^(٧).

على الرغم من حداثة ما ساقه جافوريومن توسع في النظرية المعروفة عن كتابة النغمات الإيقاعية، وخصوصًا فيما يتعلق بوصف الإيقاع بأنه قياس عقلائي علاوة على فهمه الجيد، فإن الأحدث هو توسعه في قواعد النسبة والتناسب. حيث كانت هذه القواعد في العادة مقصورة على حدة الصوت والتوافق الموسيقى. ولكن جافوريو طبقها على القياس الإيقاعي والتدوين الموسيقى: "تقترح فهما مزدوجًا للنسبية الموسيقية: فمن الممكن فهمها أولاً على أنها وضع الأصوات على مسافات متوافقة

(وهذا الأمر يختص به واضع النظرية)، أما الوجهة الثانية فتتصل بالكم الزمني لتلك الأصوات نفسها من خلال أرقام التدوين الموسيقي، وهو الأمر الذي يعتقد أنه مسألة نشطة أو عملية. "فقد علق بإسهاب على الإيقاع النسبي على وجه الخصوص دون إهمال الأمور المتعلقة بحدة الصوت، لما كان لها من أهمية معتقدة بالنسبة إلى العلاقة بين الموسيقى (والشعر) والعواطف الإنسانية. وعلى الرغم من تداول تلك الفكرة منذ وقت القدماء، فإنها شغلت مركز الصدارة في أثناء السعي إلى التوصل لعلم الجمال المنطقي/ العقلاني.

عبر جافوريو بوضوح في كتابه عن الفكرة القديمة التي تتعلق بضرورة التكريب الموسيقي من أجل توجيه حركة الوجدان/ الروح تحت تأثير القواعد والعقل؛ إذ إن "حركة الوجدان/ الروح... التي تتفق مع العقل هي التي تنتمي إلى هارمونية الحياة الحقة"^(٨). وقد حذا جافوريو حذو الآخرين عند تعبيره في كتابه بعنوان De harmonia musicorum instrumentum opus (الذي انتهى من تأليفه سنة ١٥٠٠) وتم نشره سنة ١٥١٨) عن أثر الموسيقى على تحقيق الاتساق الداخلي للوجدان من خلال النسب الرياضية المضبوطة، حيث تهز الذبذبات و"الابتذالات" الحواس ومن ثم الذهن مما يبين تلك العلاقة بين الذهن/ العقل والجسد - وهو المجال الذي فتحه جافوريو وتم استغلاله على مدار القرن.

وقد ربط لودفيكو فوجلانو Lodovico Fogliano سنة ١٥٢٩ بين حساب التفاضل والتكامل وما تتركه الحواس بطريقة أخرى، حيث عرف التناغم لا من خلال النسب بقدر ما ربطه بالسمع. "إنه المزج بين صوتين متباعدين من حيث الارتفاع والعمق يمتعان الأذن، في حين يعد التناغم - وهو عكس التناغم - المزج بين صوتين متباعدين من حيث الارتفاع والعمق ولا يمتعان الأذن."^(٩) ينتج الصوت عن حركة الهواء. ولكن الأمر لا يتعلق بالهواء ولا بالجسد ولا بالحركة، ففى واقع الأمر إنه عبارة عن سمة شعورية قائمة بذاتها فقط داخل الأذن ومن أجلها - وهو بهذا قادر

على لمس العواطف. ولقد تعرض جافوريو بالتفصيل إلى طبيعة الصوت في كتابه بعنوان Theorica، تاركًا القضية معلقة ولكن في الوقت نفسه قابل لكون الشعور والعقل هما الحكم على آثاره. غير أنه وضع العقل في مرتبة أعلى، فقال: "كما تتأثر الأذن بالأصوات أو العين بالمناظر، فحكم العقل مثله مثلها يتأثر بالأعداد أو الكميات المستمرة."^(١٠) ولكن عقب مرور أربعين سنة على هذا الرأي، أتى فوجليانو Fogliano ليصر على سيادة التجربة الحسية، مع العودة إلى النسب العددية والهندسة Euclidian، فالصوت بالنسبة له لا يتمثل في العدد؛ لأنه عبارة عن حركة مما يمكن من وصف الأثر على العقل من خلال الأعداد.

بالنسبة إلى جيرولامو كاردانو Girolamo Cardano يعتمد أثر الموسيقى على العواطف لا على النسبة والتناسب في حد ذاتها، بل على الطريقة التي نرى نحن بها تلك النسبة والتناسب. فقال في كتابه De musica (١٥٧٤) "من خلال نقاشنا حول الجمال يتبين لنا جليًا أن أبسط النسب تحمل أمتع وقع على مسامع الأذان"^(١١). وفي سنة ١٥٥٩ خطب قائلا في مؤلفه بعنوان De subtilitate:

كل حاسة من الحواس تستمتع استمتاعًا خاصًا بما تدركه من أشياء؛ عادة ما تُعرف تلك الأشياء التي يتم إدراكها باسم التناغم عندما تكون مسموعة، أو باسم الجمال عندما تكون مرئية. فما الجمال إذن؟ الجمال هو كل ما يُدرك إدراكًا مثاليًا، فليس بوسعنا الوقوع في غرام ما لا ندركه. يرى البصر تلك الأشياء ذات النسب البسيطة: الثنائية أو الثلاثية أو الرباعية أو الخماسية أو السادسة... وبالتأكيد يضيف الإدراك شعورًا بالسعادة، في حين يضيف انعدام الإدراك شعورًا بالحزن. علاوة على هذا يصعب إدراك كل ما هو غير كامل وغامض، لأنه في العادة ما يكون لا حدود له وملتبسًا وغير محدد. وكل ما هو غير معلوم ليس له حدود، لذا لا يمكن لما هو غير كامل أن يحقق السعادة ولا أن يكون جميلًا. وهكذا مل ما هو متناسق/متناسب جميل وقابل لتحقيق السعادة."^(١٢)

ولكن الأمر يعتمد في المقام الأول والأخير على المعرفة وكيفية المعرفة. فعند مزج آراء فوجليانو وأفكار كاردانو يمكن للمرء أن يأمل في وصف مثل هذا التصور للنسبة والتناسب بشكل رياضي. وبما أن النسبة والتناسب قابلة للقياس التجريبي داخل حركة الهواء، وبما أن المنظور المتاح يتمثل في القدرة على لمس العواطف، يمكننا إذن أن نتوقع بعضاً من الأثر العاطفي الذي يتحقق من هذه النسبة والتناسب بين القطعة والحاسة التي حل الأثر عليها - وهو ما يشير إليه ديكرت في أعماله. كما يتضح لنا أن الناظر يتمتع بقدر متزايد من الأهمية من أجل فهم كيف يحقق العمل الفني معناه مع امتلاك الجمال في الوقت نفسه. وفي هذا الصدد لابد لنا من ذكر مجال آخر له أهمية فنية يمكننا من التوصل إلى الاستنتاجات نفسها.

لقد واجه الرسم قبل الموسيقى الضغوط نفسها؛ إذ وصلت التطورات الوئيدة ذات الصلة بأثار المنظور على مدار القرنين الثالث والرابع عشر (التي تمثلت في أعمال كيمابو Cimabue وجيوتو Giotto واللورنزيني Lorenzettis وتجارب فيليبو برونيلليشي Filippo Brunelleschi في بدايات القرن الخامس عشر) إلى قمتهما من خلال عمل ليون باتيستا ألبيرتي Leon Battista Alberti باسم De pictura (١٤٣٥). وهو العمل الذي قدم القواعد الرياضية والهندسية للمنظور. كما أضاف ألبيرتي أن الحجم وحده لا يكفي "بسد احتياجات العقل/الذهن"، وبين في Historia نظاماً ممتعاً للأسطح الموضحة للأجساد وعلاقتها ببعضها البعض المعنوية بالتعبير عن القصة والعواطف. أفضل historia هي "ما يأسر عين المشاهد المثقف وغير المثقف بقدر يضيف عليه السعادة ويحرك روحه/وجدانه. كما يجب أن تتمتع بالملاءمة والتنوع، ولكن دون التنازل عن البساطة والوضوح - مثل ما يحققه بعض الشعراء عند ابتكار بعض الشخصيات في أثناء كتابة مأساة أو ملهاة. فعندما يبدو على من ترسم صورته "حركة الروح"، سوف تحرك historia روح/وجدان المثقلى... ويمكن إدراك حركة الوجدان/الروح من خلال حركة الجسد".^(١٣)

ارتبطت قواعد المنظور الهندسي ارتباطاً خاصاً بغاية تحريك عواطف الروح، ألا وهي "حركة الوجدان/ الروح التي يسميها المثقفون المشاعر، مثل الغضب أو الأسى أو الفرح أو الخوف أو الرغبة وغيرها من هذا القبيل". سوف يتعلم الرسامون تلك الأمور من الخبرة ومن خلال التواصل مع "الشعراء والخطباء".^(١٤) فهم يعبرون عن عواطفهم من خلال رسم له منظور تتسق historia مع قواعد الجمال الممتع الذي تم التعليق عليه بدقة أكثر في موضع آخر بوصفه "شكلاً من أشكال التعاطف والتناغم بين الأجزاء المكونة للجسد، وفقاً لعدد ومخطط وموضع محدد، حسبما تملّيه concinnitas، وهي قانون الطبيعة المطلق والأساسي".^(١٥) ولا يسعنا في هذه الحالة التغاضي عن مدى مماثلة هذا التعريف بالتعريف الذي أتى به كاردانو - أو عن الطريقة التي تحولت الأولية بها إلى المكان الثابت المتمثل في عين الناظر، تماماً كالنظرية الموسيقية التي أكدت في نهاية المطاف على دور المستمع.

تلا أعمال ألبرتّي أعمال ليوناردو Leonardo وعمل بيرو ديللا فرانشيسكا Piero della Francesca بعنوان De prospectiva pingendi (١٤٧٠-١٤٨٠)، الذي حدد فيها عين الناظر بصفتها العنصر الأول الذي يعتد به بالنسبة للمنظور. ألف بيرو عملين في مجال الهندسة حقاً انتشاراً وأثراً منقطع النظير نتيجة لدمجهما - دون الإشارة إلى المؤلف - في عملين من تأليف لوكا باتشيولي Luca Pacioli. قدم باتشيولي عمل كل من ألبرتّي وبيرو عن المنظور إلى ألبرخت ديورر Albrecht Dürer الذي نشر عملاً خاصاً به سنة ١٥١٢^(١٦). وفي صفحة العنوان لكتابه في علم الرياضيات بعنوان Divina proportione، أهدى باتشيولي كتابه إلى "طلاب الفلسفة وعلم المنظور والرسم والنحت والعمارة والموسيقى وما إلى غير ذلك من الموضوعات الرياضية". كما أسهم باتشيولي أيضاً في علم الرياضيات المتصل بالموسيقى. ويتضح لنا أن تلك الرابطة ذات أهمية، إذ تبين أن كلا من الرسم والموسيقى كان من المعتقد أن لهما أثراً على كل من المستمع أو المشاهد قابلة

للتحليل باستخدام علم الرياضيات. ومن ناحية أخرى أشار بيترو بيمبو Pietro Bembo ضمناً إلى إمكانية التعامل مع الآثار التي تتحقق من خلال الشعر بالطريقة نفسها: "يعتمد الإمتاع (الاستحسان) والجاذبية على الصوت والعدد والتنوع"^(١٧). وعلى مشارف نهاية القرن الخامس عشر، وبالأخص في الأربعينيات من القرن السادس عشر، ارتبطت تلك المناقشات ارتباطاً وثيقاً بمفهومى المحاكاة والتطهير لدى أرسطو.

لم تقل الموسيقى شأناً عن الرسم أو الشعر بما حققته من أثر على التقليد/المحاكاة. فمع حلول سنة ١٤٨٩ استحث مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino القارئ على "تذكر كون الأغنية أقوى أداة لتقليد كل الأشياء. فهي تقلد النوايا وما يخلج بالوجدان بقدر ما تقلد الكلمات، وهى من الناحية الأخرى تمثل إيماءات الأفراد الجسدية وحركاتهم وأفعالهم علاوة على شخصيتهم، وهى تقلد كل هذا وتمثله بقوة واقتدار بحيث تستثير على الفور كل من المغنى والجمهور من أجل التقليد وأداء الأشياء نفسها."^(١٨) واستخلص كاردانو من كتاب الشعر لأرسطو أنواع المحاكاة المختلفة التى تتميز بها "الموسيقى الفنية" - وهى التى لخصها فى الأسلوب (modus) والحس (sensus) والصوت (sonus)، حيث تماثلت الأخيرتان ومفهوم أرسطو عن الموضوع والوسط. وقد أضاف إلى تلك النقاط "القوة التكفيرية والتطهيرية للموسيقى" بإثارتها "للأحاسيس الجياشة" وللعواطف مثل (التواضع والكبرياء والتهيج والهدوء والفرح والحزن والقسوة واللين)^(١٩). وهكذا تدخل بسهولة النقاش المتصل بالتقليد/المحاكاة مع ذلك المتعلق بالتطهير.

امتزجت المناقشات التى احتدمت حول ماهية الشيء المقلد والكيفية التى يتم بها التقليد مع تلك الخاصة بالتأثير يحدثه ذلك الشيء. فقد اصطلاح على أن للموسيقى والفن والشعر أبلغ الأثر فى تحريك العواطف؛ حيث كتب لوى لو كارون Louis Le Caron قائلاً بأن الموسيقى: "تهذب الأخلاق وتخفف من احتدام الغضب وتهدى الروح وتلطف كل ما هو معتل من عواطف"، كما إنها تتمتع بخاصية "ضبط

عواطف الروح وترقيتها". ويضيف بونتاس دو تيار Pontus de Tyard قائلاً بأن "للموسيقى آثار خلابة" لدرجة أن "العواطف تحركها وتهذبها من خلال ما تنثريه الموسيقى من نشوى عذبة". فالموسيقى تضبط العواطف والأحاسيس والقوى البدنية والعقلية بما يحقق تناغمها، كما أنها تحدث في كل ما يعترى الروح/ الوجدان من تنافر أثرًا لا يختلف عن ذلك الذي يحدثه التطهير أو تصحيح الأخلاق الزائدة عن الحاجة سعيًا لاسترداد المريض لعافيته.^(١٠) وفي هذا الصدد لا يختلف لو كارون وتيار عن الكل في تركيزهما على كون الرقم والقياس يحدثان هذه التأثيرات في الإيقاع والوزن الشعري بدرجة لا تقل عن تلك التي يحدثانها في الإيقاع والتناغم الموسيقي.

لقد أرجع ذلك الجدل المحاكاة إلى كونها علاقة تعبيرية بين كل من الفنان والعمل الفني والمتلقى. فما يحدث من أثر يتحقق نتيجة "لتقليد" هذا العمل جيد الترتيب والتنظيم للتوافق الداخلي للوجدان. فكل ما تم التعبير عنه ومنح المتعة ليس إلا اهتزازًا تناغميًا تأثيريًا لما يعتل داخل الروح من مشاعر. لقد تراجعت أهمية المحاكاة بطريقة أو بأخرى. كان من الممكن محاكاة أفعال أو أحاسيس، ولكن فقط بمقدار ما تحدثه من تأثيرات مشابهة في المتلقى. لم يكن هذا التططيف الذي تحدث عنه الكثيرون يمتلك أثرًا أخلاقيًا بل كان هو الأثر الأخلاقي في حد ذاته. لقد تلازم كل من تحقيق النفع وإحداث البهجة. والقول بأن هدف الفن كان تحقيق الإمتاع يعني الافتراض سلفًا بوجود كل من الأثر النفعي وكذلك الترتيب المحدد للذات من شأنهما جعل كل من تحقيق الإمتاع وإحداث الأثر أمرًا ممكنًا. ومن ثم فإن ضبط الروح/ الوجدان اتسق مع كل مزاعم العقل (الرياضي).

وقد التقى العقل والعاطفة داخل نطاق الموسيقى وفقًا لما قاله جيوسيفو زارلينو Gioseffo Zarlino الذي كان لكتابه Istitutioni harmoniche (١٥٥٨) أثرًا واسع النطاق على الكثير من المفكرين بما فيهم ديكارت. وفي جزمه بعقلانية الموسيقى أكد زارلينو على كون هذا التأثير العاطفي، الذي تحدثه الموسيقى يتحقق بدوره من خلال

مزيج من الهارمونية/ التوافق الموسيقى والوزن وكذلك النص المصاحب للنغم. بالتأكيد على مكانة الموسيقى الأكيدة فضلاً على "مركز الصدارة الذي تحتله بلا منازع" (وهو ما توصل إليه من خلال مكانة الموسيقى بين العلوم الرياضية)، استحث الرأي القائل بأن مركزية الموسيقى تتبع من توافقها العقلاني مع أشكال التناغم الإنساني والطبيعي: "فالطبيعة تتألف من ذلك التنااسب وتلك السجية للذات من شأنهما أن يجعل كل شبيه يستشعر البهجة فيما يشابهه، بل ويتوق إليه" الغرض المنشود من الموسيقى يتمثل في "منح المتعة والسعادة إلى الأسماع"، والهدف ببساطة هو الوصول بتلك الحاسة إلى مرحلة الكمال تماماً مثلما يصل البصر إلى حد الكمال عندما يتعرض إلى "شيء جميل ومتناسق النسب". قد تسعى الموسيقى أولاً إلى تحقيق المتعة، غير أن هذا الهدف لا ينفصل بتاتاً عن القاعدة العقلانية التي "تجبل الوجدان على الفضيلة وتخضع عواطفها للسيطرة". فهي "تعود [الوجدان/ الروح] على الابتهاج والحزن بأسلوب تحركه الفضيلة، بما يجبلها على اعتياد العادات الفاضلة".^(٢١)

تضفي الأشياء المتعة والسلامة على الحس السليم بقدر ما تتسم بالتنااسب قبائلته. وبالمثل تماماً فإن "العلم الموسيقى... يتناول الأصوات والنغمات التي تعتبر الأشياء المناسبة التي يميزها السمع. فالسمع لا يحلل سوى الهارمونية/ التوافق الموسيقى... المتولد من درجات النغم وكذلك الأجراس النغمية، دون أن يلقي لأي شيء آخر بالا".^(٢٢) وسواء أكان زارلينو يتلاعب بلغظتي "السليم" و"المتناسب" أم لا، فهو بكل تأكيد يربط المدرك بالحاسة والحاسة التي تميزه من ناحية، وبين تلك النسب الداخلية الرياضية الموسيقية التي تناولها في مبحثه بشكل مطول من ناحية أخرى. وقد تصدى ديكارت لهذين الشكلين من التنااسب في نص Praenotanda الإرشادي الذي يستهل به مبحثه، حيث يقول: "يسهل إدراك الحاسة للشيء عندما يكون الاختلاف بين أجزاء هذا الشيء أقل ما يكون..." "فنحن نقول إن الأجزاء المكونة

لشئ ما ككل تختلف أقل الاختلاف عندما يكون التناسب بينها أعظم ما يكون.^(٢٣) فقد حلل ديكرت هذا التناسب الأخير فى مبحثه، وذلك فى ضوء كل من الإيقاع والتناغم، ولكنه لم يتخل قط عن الإصرار على تلك "التناسيب" بين الحاسة والشئ الملائم الذى تدركه.

كتب ديكرت قائلا: "لدى كل الحواس القدرة على شئ من الإمتاع." ولكن لتحقيق تلك المتعة لابد من تناسب معين بين الشئ والحاسة التى تستقبله. ويتبع ذلك، على سبيل المثال أن يكون أزيز طلقات النار أو هزيم الرعد غير ملائم للموسيقى، لأنه يصم الأذان ولا شك تماما مثلما يذهب ضوء الشمس الساطع بالأبصار عند النظر إليه مباشرة." لقد استلهم ديكرت هذا المثال من زارلينو الذى اتبع تعليقه عن جول كون الشئ ممتعا ومستساغا للحس السليم بطرف نقيضه المتمثل فى كون "أعيننا تتلف من النظر إلى الشمس، لأن هذا الشئ لا يتناسب معها."^(٢٤) أضاف ديكرت فى نص Praenotandum الثالث أن "الشئ لابد وألا يقع على الحاسة بطريقة تتسم بالصعوبة أو التشوش." فمن الأفضل أن تكون خطوط الشئ "متساوية" من أن تكون "معقدة". تسرى أهمية البساطة ووضوح الخط المرئى على التنظيم الموسيقى للصوت بالقدر نفسه، والمقصود هنا النسب الحسابية لا النسب الهندسية، وذلك لأن الاختلافات متساوية فى مكان فضلا عن كونها أقل إرهاقا للحواس.^(٢٥)

كان فوجليانو هو الذى أبرزه زارلينو بصفته الشخص الوحيد الذى استطاع فهم النسب الموسيقية وتحليلها^(٢٦). فقد حذا زارلينو حذو فوجليانو فى التأكيد على كون العلاقة العقلانية الرياضية القابلة للتحليل التى تمكن الموسيقى من التأثير على الأخلاط وتحريك المشاعر على ما هى عليه نتيجة للعلاقات التناسبية والحاسة (الأذن). تلك الأشكال التناسبية هى التى جعلت من الموسيقى وسيلة للإمتاع

ومحاكية (للطبيعة والعواطف) وقادرة على التأثير على المتلقى. وعلى حد قول سالمون دي كاوس Salomon de Caus سنة ١٦١٥: "الموسيقى هي ذلك العلم الذى يتم بواسطته تنظيم النغمات العليا والسفلى بطريقة تجعلها "متناسبة" مع بعضها بعضاً، ومفترقات بفواصل موسيقية وذلك على نحو يرضى العقل والحس معاً".^(٢٧) وقد تم إثبات صحة الموسيقى بصفتها من العلوم ذات التوجه الرياضى من خلال إرضائها لكل من الحس والعقل. وعلى النقيض من ذلك تمثل سبب هذا الإرضاء فى النظام الرياضى الكامن فيها. وجدير بالذكر أن كتاب ديكارت Compendium (الوجيز) لم يبتدع هذا الزعم العقلانى ولكنه جسد وركز عليه، مما مكنه من التعميم بشأنه فى أعماله اللاحقة.

ويقدر ما نتذكر تركيز كل من ديكارت وزرلينو وكاردانو وغيرهم على التأكيد على كون الهدف الأساسى للموسيقى، أو الفن عمومًا، هو الإمتاع، فيتعين علينا تذكر كون تلك المتعة عقلانية وأخلاقية فى الوقت نفسه. فهى تهذب العواطف. ومن ناحيتها سوف تتصرف الروح جيدة المشرب بما يتسق والحكمة والعدالة والاعتدال والفطنة. وقد كان ديكارت مأسورًا بتلك المناقب العتيقة. وهذا هو السبب ولا شك فى إشارته فى البداية، تمامًا مثل ألبيرتى، إلى الآثار التى حققها "مؤلفو المراثى والمأسى"، وهو السبب نفسه الذى جعله مثل معاصريه يصر على أن التناسبية تيسر عملية التلقى وإحداث الأثر الفنى. لذا فالنبضات الموسيقية تتم من خلال المازورة حتى نتمكن بسهولة أكبر من إدراك كل الأجزاء المكونة للعمل الموسيقى ونستمتع "بالنسب" التى لا بد وأن تكون متضمنة فيه. عادة ما تستخدم تلك النسبة فى الأجزاء المكونة من العمل الموسيقى لمساعدتنا على إدراكه بطريقة تمكننا عند الاستماع إلى نهايته من تذكر ما سمعناه فى البداية فى اللحظة نفسها، علاوة على ما استمعنا إليه فى بقية العمل.

ويحدث هذا لأن خيالنا يربط بسهولة النسب المتتالية البسيطة التى تبينها المازورة الموسيقية.^(٢٨)

وبالمثل فإن درجات الصوت داخل الأصوات المتناغمة تجعل التنقل بين تلك التناغمات أيسر على أذن السامع؛ إذ يتسبب عدم التناصب الصارخ إلى "إجهااد المغنيين والمستمعين على حد السواء".^(٢٩) ويفسر ذلك الاحتياج إلى تسهيل عملية إدراك المتلقى للعمل الفنى المطلوب الذى أتى به جان مارييه Jean Mairet وغيره بالآلا يجهد العمل المسرحى الخيال والذاكرة يقفز الحدود المكانية والزمانية أو بتجاهل قواعد الوحدات المسرحية الثلاث.^(٣٠) كما يفسر اشتراط جون دينهام John Denham عندما كان يناجى نهر التايمز بعدم عرقلة الشكل للفكر . فقال فى قصيدته: أواه هل لى أن أتدفق مثلك/ وأن أجعل من مجراك لى مسلكا، أيا مثلا أعظم يتألق/ وفكرا للعقل تملك،/ فى صفاء لجى تتعمق،/ لا لست رتيبا، بل أنت رقيق يترقق،/ وقوى، أبدا ما كنت محنقا، فياض خيرا فى غير دمار هدار تتحرك. "فقد كان العمق مع الوضوح والتنوع دون خلط والاهتمام بما هو مفيد مع الحرص على تحقيق الإمتاع موضوعات مألوفة. نظم جون دينهام تلك الأبيات سنة ١٦٥٥. وعقب مرور أربعين سنة عليها أتى جون درايدن John Dryden؛ لكى يجعلها محكا "لاختبار البصيرة الشعرية"^(٣١) كما قال فى إهدائه لترجمة الإنيادة the Aeneid. ويفسر ذلك الاحتياج إلى الامتناع عن عرقلة الأثر والوقع على العاطفة بإجهااد الذاكرة والخيال اعتقاد دومينيك بوهوروز Dominique Bouhours فى أهمية وضوح و"شفافية" اللغة (تشبه اللغة الجميلة الماء الصافى النقى الذى لا طعم له)، كما يفسر الآراء المشابهة التى اعتنقها معظم الكتّاب فى ذلك الوقت تقريبا.^(٣٢) وفى الوقت نفسه كان لتلك الشفافية والبساطة والوضوح والانتظام قوانينها التى تحاكى فى إحكامها القوانين الهندسية.

وفي سنة ١٦٧٤ أشار رينيه رابين René Rapin أحد زملاء بوالو أن الهدف من الموسيقى هو "هز الوجدان/ الروح بتلك الحركات الطبيعية والبشرية حتى يحقق كل انطباع تستقبله هذه الروح إمتاعاً لها." (٣٣) لم يضيف ديكارت الكثير على تلك الآراء. فقد قال بأن النقر الموسيقى البطيء يثير المشاعر "البطيئة" مثل "الوهن والحزن والخوف والكبرياء وما شابه"، أما النقر الموسيقى السريع فيثير المشاعر السريعة مثل الفرح. ثم أضاف ديكارت "سوف يستند مبحثاً أكثر دقة عن الموضوع إلى معرفة دقيقة عن حركات الروح/ الوجدان"، ولكنه لم يكن على استعداد تام للتوسع في هذا الموضوع، وذلك على الرغم أن معرفة كذلك كانت في غاية الأهمية لإحداث الآثار الموسيقية وفهمها فهماً كاملاً. (٣٤) كذلك فإن إصرار ديكارت على أنه كلما كان اللحن بسيطاً أحدث أثراً شجياً، لم يكن سوى رجوع صدى للأراء التي سبقته.

لقد استلهم الفكر نفسه عند تحليله خطابات جان لوى جى دو بلزك Jean-Louis Guez de Balzac سنة ١٦٢٨؛ حيث كتب قائلاً يشبه "قاء اللغة العافية في البدن." فاللغة "تم امتيازها عندما لا تترك أى انطباع على الحواس." يتمثل جمال مثل هذه الطريقة في الكتابة "في التناسق والاعتدال الذي يكتنفها ككل." لقد تحدث ديكارت عن أناقة وتنوع و"صانة" العبارة وعن التزاوج بين الفكر والشكل، وكذلك عن أصلها الذي يتمثل في "توخي الحقيقة وإثراء الفكر المنطقي" (٣٥). وقد عاد ديكارت ليدور في فلك الموسيقى واللغة وذلك في مجموعة الرسائل التي بعث بها إلى مارين ميرسين Marin Mersenne في الفترة ما بين نوفمبر ١٦٢٩ وأوائل سنة ١٦٣٠. حيث كان يعتقد بأن كلا من الموسيقى واللغة قادرتان على أن تتميزا بالعالمية، فبين ثانياً كل منهما تكمن إمكانية إحداث استجابة عاطفية وتخيلية وفقاً لقواعد معينة. كان ديكارت في تلك الأثناء منهمكاً في كتابة مؤلفه Regulae، كما كان يبدأ في تأليف كتابه Géométrie. تفصح تلك الخطابات فيما يبدو عن شكوك ديكارت: كون الذوق

أمرًا فرديًا وغير قابل للتحديد وأن التناغمات الصوتية لا تتمتع بخصائص مساوية للعواطف وكذلك غياب مقياس محدد للجمال، حيث إنه يعتمد في الأساس على الذوق الفردي، هذا الأخير يرتبط، بدوره، بالخبرة التي يطبعها موقف معين في الذاكرة.^(٣٦)

وقد يبدو هذا كله على طرف النقيض مما ورد في كتاب ديكارت الموجز أو في خطابه لبلزك، إلا أنه يوضح، بالأحرى، تعمق النقاش والمجادلة؛ ففهم الجمال أمر مبهم وغير محدد المعالم لأي شخص، وذلك على الرغم من أننا قد نطلق لفظة "الأكثر جمالاً" على أكثر الأشياء إسعاداً للناس. ولا يعتبر هذا قول بالذاتية على نحو جذري (كما ذهب البعض) ولكنه بعض محاولة للتوفيق بين القانون والعاطفة وبين خبرة بذاتها والإنسانية العالمية. فلا طائل من وراء القوانين العامة ما لم تمنح فهم "الإنسان القدرة على أن يوضح لإرادته الخيار الذي يجب أن تقع عليه."^(٣٧) فهذه القوانين تضيق الهوة بين الفهم والفعل وبين التخيل والممارسة. وسوف تصبح هذه القوانين غاية في البساطة، كما ستوضح لنا الكيفية والسبب الذي يجعل شيئاً معيناً "قابلاً للقياس."^(٣٨) ومن هنا يتضح لنا أثر العمل السابق جلياً، فبغض النظر عن الأهداف المرجوة منهما، لقد استجاب كل من *Regulae* والعمل الآخر بعنوان *Passions de l'âme* إلى ذلك السعي الحثيث المبكر للتوصل إلى توازن بين القاعدة والخبرة الممارسة، من أجل وصف آثار الفن وفهم طريقة عمل المتعة الجمالية، علاوة على التوصل إلى ماهية ذلك الشيء الذي نصفه بالجمال.

كان من المعتقد أن تلك القضايا والمناقشات قد سادت المناخ الفكري في وقت لاحق على ذلك الذي تعرضنا له، غير أن أمل القرن السادس عشر في تحقيق القياس الكمي للمحاكاة والتطهير قد منحنا البحث في علم الجمال اللاحق جذوره وفروعه. فقد نادى الكثيرون من كتاب ومفكرى القرنين السابع والثامن عشر بتطبيق

قواعد فنية تحظى بالمصادقية نفسها التى تتمتع بها القوانين الهندسية التى وضعها إقليدس، وذلك من أجل فهم غرض الإمتاع الذى يمنحه الفن، فقد اتسقت قواعد الإمتاع الجمالى مع الإمكانية العاطفية الإنسانية العامة. وفى عام ١٧٤١ لاحظ ليف مارى أندريه Yves-Marie André كيف أن "الجمال الجوهري" يعتمد على "الهندسة الطبيعية" للسمتريّة والنظام والاتساق والتناسب، حيث يتطلب الكل "وحدة"، ولكن تلك الوحدة تتسم "بالألمعية" و"التنوع". فهذه الوحدة تعمل بموجب "النسق الفكرى الذى يدور بأذهانتنا"، وكذلك "المشاعر التى تعتمل فى أفئدتنا" (المقصود بالفؤاد هنا "الروح/ الوجدان")^(٣٩). ولم يكن هذا كله بالشىء الغريب، فهو يعود بنا إلى جيبون Gibbon والمطلب العالمى للتتوير.

الهوامش

- ١- لهذه الأخيرة انظر Paul Oskar Kristeller, "The modern system of the arts," in Renaissance thought II: papers on humanism and the arts (New York: Harper & Row, 1965), pp. 163-227.
- 2 -Edward Gibbon, Essay on the study of literature [1761], in The miscellaneous works of Edward Gibbon, ed. John, Lord Sheffield (London: Blake, 1837), p. 633.
- 3 -René Descartes, Compendium musicae, in Œuvres, ed. C. Adam and P. Tannery, 2nd edn., 11 vols. (Paris: Vrin/CNRS, 1974-86), vol. X, pp. 89-92.
- 4 -Marcus Tullius Cicero, De oratore, ed. and trans. E. W. Sutton, completed H. Rackham, 2 vols. (1942; reprint Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Heinemann, 1967-8), vol. II, p. 156 (III.I. 197: author's trans.).
- 5- Franchino Gaffurio, Theorica musicae, intro. G. Vecchi (1492; facs. reprint Bologna: Forni, 1969), fols. [civ]- dir (II.6).
- 6 - Franchino Gaffurio, Practica musicae, intro. G. Vecchi (1496; facs. reprint Bologna: Forni, 1972), fol. aair (II. I).
- 7 -Practica, fol [eeviv] (VI.I). Ann'E. Moyer, Musica scientia: musical scholarship in the Italian Renaissance (Ithaca: Cornell University Press, 1992), pp. 75-8.
- 8 -Theorica, fol. a[v]r (I.I).
- 9 -Lodvico Fogliano, Musica theorica, (1529; reprint New York: Broude, 1969), fol. XVr (Sect. II.2) Moyer, Musica scientia, p. 144, and Claude V. Palisca, Humanism in Italian Renaissance musical thought (New Haven: Yale University Press, 1985), pp. 20-1.
- 10- Gaffurio, Theorica, fol. c[v]v (II.4).
- 11- Hieronymus Cardanus, On music, in Writings on music, ed. and trans. C. A. Miller (n. p.: American Institute of Musicology, 1973), p.73 (ch.I).
Moyer, Musica scientia, pp. 161-2. (١٢) مقتبسة ومترجمة في كتاب
- 13 -Leon Battista Alberti, On painting and sculpture: the Latin texts of "De pictura" and "De statua", ed. with trans., intro., and notes by C. Grayson (London:

- Phaidon, 1972), pp. 72, 78, 80. The more exact translation is confirmed by Alberti's 1436 Italian text: *Della pittura*, ed. L. Mallè (Florence: Sansoni, 1950).
- 14 - Alberti, *On painting*, pp. 82, 94.
- 15- Leon Battista Alberti, *On the art of building in ten books*, trans. J. Rykwert, N. Leach, and R. Tavernor (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1988), p. 30 (IX. V).
- 16 - Albrecht Dürer, *The painter's manual*, trans. with comm. by W. L. Straus (New York: Abaris, 1977).
- 17 - Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua* [1525], in *Prose e rima*, ed. C. Dionisotti (Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966), p. 146.
- 18- Marsilio Ficino, *Three books on life (De triplici vita)*, ed. and trans. C. V. Kaske and J. R. Clark (Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1989), pp. 358-9 (III. xxi).
- 19- Cardanus, *On music*, pp. 142 (ch. 36), 102 (ch. 18), 150 (ch. 39).
- 20 - Louis Le Caron, *Les dialogues*, ed. J. A. Buhlmann and D. Gilman (Geneva: Droz, 1986), pp. 255 ('Valton', Dialogue III), 278 ('Ronsard', Dialogue IV); Pontus de Tyard, *Solitaire second*, ed. C. M. Yandell (Geneva: Droz, 1980), pp. 171-238. من ترجمة المؤلف
- 21 - Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (1558; reprint New York: Broude, 1965), pp. 4 (I.I), 8 (I.3)
- 22 - المرجع السابق - p. 278, (III.71).
- 23- Descartes, *Compendium*, in *Œuvres*, ed. Adam and Tannery, vol. X, p.91 (Praenotanda 4 and 5).
- ٢٤ - المرجع السابق (Praenotanda 1 and 2); Zaralino, *Istitutioni*, p. 278.
- ٢٥ - المرجع السابق (Praenotanda 6).
- 26 -Zarlino, *Istitutioni*, p. 279.
- 27- Salomon de Caus, *Institution harmonique, divisee en deux parties* (Frankfurt: J. Norton, 1615) fol. 2v.
- 28 -Compendium, *Œuvres*, ed. Adam and Tannery, vol. X, pp. 89, 93-4.
- ٢٩ - المرجع السابق صص. ١١٢ و ١١٥.

- 30 -Jean Mairet, preface to *Sylvanire*, ed. R. Otto (Bamberg: Buchner, 1890), pp. 16-17.
- 31 -Sir John Denham, *The poetical works*, ed. T. H. Banks, 2nd edn (New Haven: Yale University Press, 1969), pp. 77, 54.
- 32 -Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Artiste et d'Eugène* [1671], ed. F. Brunot (Paris: A. Colin, 1962), pp. 37, 34.
- 33 -René Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (Paris: François Muguet, 1674), pp. 173-4.
- 34 -*Compendium, Œuvres*, ed. Adam and Tannery, vol X, pp. 95, 111.
- 35- René Descartes, *Œuvres*, ed. Adam and Tannery, vol I, pp. 7-9.
- 36- المرجع السابق vol. I, pp. 76-80 (20 November 1629); pp. 86, 96 (18 December 1629); pp. 106-9 (January 1630); pp. 126-7 (4 March 1630); pp. 132-5 (18 March 1630).
- 37- المرجع السابق vol. X, p. 361 (Regula I).
- 38- المرجع السابق vol. I, p. 133.
- 39- المرجع السابق vol. X, p. 447 (Regula XIV).
- 39-Yves-Marie André, *Essai sur le beau*, in *Œuvres philosophiques*, ed. V. Cousin (1843; reprint Geneva: Slatkine, 1969), pp. 5-6, 29.

(٥٤)

مبادئ النقد: الإمكانيّة، واللياقة، والدوق، وهذا الذي لا أعرفه

مايكل موريارتي

ينطوى مفهوم "مماثلة الواقع" *vraisemblance*، الذى يعد إلى حد ما الركيزة التى يستند إليها النقد الكلاسي الجديد فى فرنسا على محتوى تقنى، وهو المحتوى الذى يبين للشاعر كيفية الاستحواذ على تفاعل القراء/ المتلقين مع النص، من ناحية، وعلى محتوى آخر له نزعة أكثر أيديولوجية، بالإشارة إلى الأفكار الاجتماعية والأخلاقية وهى الأفكار التى يُنقد النص فى ضوئها. غير أن هذه المقالة سوف تتعرض للمحتوى المعنى بالأيديولوجية.

وتتضح جلياً تلك الرابطة بين مفهوم "مماثلة الواقع" بصفته معياراً للصحة الفنية والنقد الأخلاقى فى مقولة جورج دى سكودرى *Georges de Scudéry* أنه "ليس من المحتمل أن تتزوج فتاة شريفة من قاتل أبيها"^(١)، وهو فى تلك المقولة يستخدم إشارة مواتية إلى مسرحية السيد للكاتب المسرحى كورنيل، على الرغم من أن الشخصية التاريخية شيمين *Chimène* تتزوج بالفعل من السيد. ويستخدم دو سكودرى هنا اصطلاح "مماثلة الواقع"؛ لكى يعبر عن نطاق الحقائق العامة (التي تتميز عن حقائق تاريخية بعينها)، وهى التى يعرفها أرسطو على أنها موضوع الشعر^(٢). تتفق الأكاديمية الفرنسية وهذه المنطلقات، فهى تقر بأن مهمة الشاعر هى تنقية مادته من حثالة الاحتمالات التاريخية بما يتفق مع "الفكرة الموحدة للأمور"^(٣)؛ فالشاعر مسئول عن

الأخذ في الاعتبار السلوك الذي يلازم شابة يافعة بشكل عام، لا أن يأخذ في الاعتبار ما أقدمت عليه شميمين بالفعل، ونتيجة لأن سلوكها ينم عن "الالتزام الأخلاقي لشابة يافعة قُدمت في البداية على أنها شابة شريفة" فهو يتناقض ومفهوم "مماثلة الواقع".^(٤) (وقد يعد هذا الاتهام من باب عدم الاتساق في التصرفات لا الانحلال الأخلاقي، غير أن الأمر يرجع إلى الكلمة الفرنسية التي استخدمتها الأكاديمية للتعبير عن عدم الاتساق^(٥)). بمعنى آخر هؤلاء النقاد لا يعنيهم ما إذا كان كورنيل قد جعل سلوك شميمين سلوكًا يتمتع بالمصادقية؛ لأنه في جوهره لا يُصدق.

يوضح إعلان الأكاديمية بعنوان *Sentiments [...] sur la tragicomédie du Cid* تلك الرابطة الوطيدة بين المفهوم الكلاسي الجديد "لمماثلة الواقع" ومفهوم "اللياقة"، وهو القائل بأن التصرف المحتمل والمتوقع من الشخصية هو التصرف نفسه الذي يتلاءم مع تلك الشخصية^(٦). ويؤكد تلك الرابطة إيبوليت جول بيليه دو لا ميسناردييه Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière في مؤلفه بعنوان فن الشعر *Poétique* سنة ١٦٤٠، حيث يميز بين "الاحتمالية العادية" و"الاحتمالية نادرة الحدوث". فهو يقول بأن الاحتمالية العادية تستند إلى السمات الشخصية الطبيعية أو الطارئة التي تتضح من خلال تصرفات البشر المقترنة بالعادة، أما الاحتمالية نادرة الحدوث فتغطي ما يحدث في بعض الأحيان ضد التوقعات، مثل انهزام محارب ماهر أمام آخر أقل منه مهارة في فنون القتال؛ لذا يعبر الناقد عن ميله إلى النوع الأول^(٧)، وهو يربط بين "الاحتمالية العادية" ومفهوم أرسطو المقترن "بالملائمة" بالنسبة إلى رسم الشخصيات (فن الشعر الجزء الخامس عشر القسم الرابع) (١٤٥٤a). حيث يتعين أن يتم تمثيل الشخصيات باستخدام سمات تتوافق مع سنهم وأهوائهم والوضع الحالي لهم ومستواهم وقوميتهم وجنسهم. ويفرد لا ميسناردييه بالتفصيل قائمة بالسمات المتعلقة بالقومية أو الجنس، فعلى سبيل المثال، باستثناء الحالات التي

يحتملها سياق التمثيل بالمسرحية يحظر تصوير المرأة على أنها تتحلى بالشجاعة أو المعرفة، أو تصوير الخادم/ الخادمة متمتعاً/ متمتعة بالحكمة^(٨).

وعلى هذا يتبادر التساؤل: كيف يتم تحديد ما هو محتمل و/ أو مناسب في الوقت نفسه؟ لقد رأينا من قبل أن اصطلاح "المحتمل" عادة ما يستخدم لتعيين الحقائق العامة، غير أن نقاد القرن السابع عشر يستخدمونه للتعبير عما هو مقبول بشكل عام. لذا نجد معادلة رينيه رابين René Rapin موائية في هذا السياق، فهو يقول: "المحتمل هو كل ما يتسق مع الرأي العام."^(٩) ولكن يصعب إدراك كيفية عقد المصالحة بين تلك الصيغة وبين وجهة نظر رابين السابقة^(١٠). وهكذا يتقاطع رابين في حديثه عن النموذج المثالي لتصوير الشخصيات بناء على طبيعتها مع سكنات قلب الإنسان التي تخضع للملاحظة الدقيقة، وذلك من خلال قوله بأنه بما أن قلب الإنسان شديد الغموض، يجب أن يحاول المرء التحدث عن "الشخصية بما يتفق مع الرأي العام"^(١١). وهو الأمر الذي يعنى أن فكرة "مماثلة الواقع" بإمكانها ممارسة وظيفة عملية تعنى بالرقابة الأيديولوجية بالتأكيد على "الرأي العام"، أو حتى بتوكيد مجموعة من الأنماط التي تتساوى والرأي العام، مما يعزز على المستوى المجازي علاقات القوة التي نشهدها في حياتنا اليومية^(١٢). والدليل الشاهد على هذا هو اشتراط تمثيل المرأة، على سبيل المثال، على أنها متكبرة وهوائية^(١٣) وخجولة. فنجد أيضاً جدولا للأعمال على المستوى الأدبي معنى بإدانة الفن الملحمي الإيطالي (أريوستو وتاسو Ariosto and Tasso) وذلك لتمثيله المعيب للذكور والإناث (وخصوصاً للنساء على أنهن منحلات أخلاقياً أو من البطلات)^(١٤)، وبشكل عام نجد جدول الأعمال هذا يحاول فرض الرقابة على الاستمتاع الباروكي Baroque بكل ما هو غير متوقع، وهي المتعة التي تأتي صورة البطلة الأنثى للتعبير التام عنها^(١٥). غير أن المرء يتعين عليه ألا يتجاهل آثار هذا التمثيل خارج نطاق الأدب، ففي الواقع يقع هذا الاهتمام النظرى بمفهومي "مماثلة الواقع" و"المواصفة" جزئياً داخل دائرة الأسلوب الذي قد يمكن الأدب والحياة من التداخل معهما.

وفى الوقت نفسه قد تعنى لفظة "الموامة" الإشارة إلى "التهذيب" أو "السلوك المناسب" حسبما اتفق وحساسية المتلقى للجماليات، فإن كورزيل يستخدم المصطلح عندما يلحظ أن متلقى أعماله سوف يجدون فى تمثيل العاطفة أمراً مكروهاً^(١٦). علاوة على هذا نرى ذلك التمييز المفيد بين النوع السابق ذكره "الموامة" الخارجية، والنوع الآخر المعروف "بالموامة الداخلية" (أى الاتساق بين تصرفات الشخصية و"طبيعة الشخصية")^(١٧). غير أنه نتيجة للنظر إلى الموامة الداخلية على كونها أمراً يحدده رأى العام، ينهار ذلك التمييز حتى عادة ما تصعب التفرقة بين ما هو ملائم من حيث اتساقه وطبيعة الشخصية، من ناحية، وما هو ملائم من حيث تناسبه وأخلاقيات المتلقى، من ناحية أخرى.

فى بعض الأحيان يكتسب اصطلاح "الموامة" معنى ثالثاً يبدو أنه يشير إلى التماسك الكلى لتمثيل الواقع، فنجد نيكولاس بيرو دابلانكور Nicolas Perrot d'Ablancourt يقول بأن "ذلك المزج بين الجد والهزل يكاد يشرف على القبح بما يتعدى على مساحة الموامة"^(١٨). وبالمثل نجد المعنى نفسه يتكرر لدى جان لوى دى بالزاك Jean-Louis Guez de Balzac فى نقده لعمل دانيال هانيسياس Daniel Heinsius باسم Herodes infanticida هيرودس وقتله للأطفال (إشارة إلى مذبح الأطفال فى بيت لحم على يد أتباع الملك الطاغية هيرودس) حيث يدين دمج العناصر الوثنية (الوحش الأفعوانى ثلاثى الرؤوس) فى قصة مستوحاة من التاريخ المقدس^(١٩).

وهكذا نجد النقد المعنى "بالموامة" يتوجه فى بعض الأحيان توجهاً بحثاً للحكم بمعايير أخلاقية أو اجتماعية لا علاقة لها بالعمل الأدبى، وفى أحيان أخرى يمتزج بالحكم على العناصر الأدبية. فيعلق جين بابتيست هنرى دى فالينكور Jean-Baptiste-Henri de Valincour مستخدماً المنطق نفسه بقوله إن استمتاع القارئ

بمسرحية La Princesse de Clèves أميرة كليف تنغصه فكرة تصرف البطل، دوق نيمور duc de Nemours بأسلوب لا يتفق "وسلوك نبيل عظيم مثله فحسب، بل وأسلوب أى رجل مهذب على الإطلاق"^(٢٠)، إن ما يعيننا فى هذا التعليق هو أن التعدى المذكور على الافتراضات الأخلاقية بشأن النبلاء وسلوكياتهم ينتهك السمة الأساسية التى يشترطها فالينكور ضمناً فى الرواية التاريخية القصيرة، ألا وهى ضرورة تعلق القارئ بالشخصيات الأساسية بالعمل الروائى^(٢١).

لا يُنظر إلى مفهوم "المواءمة" على أنه خاضع للرأى العام طوال الوقت، بل يرفض بعض الكتاب وضع الرأى العام من ضمن معايير الحكم النقدى، ويستبدلون به "الذوق السليم" الذى تتمتع به الأقلية. فجد هذا الاصطلاح يظهر على الساحة فى الثلاثينيات من القرن السابع عشر، وهو المصطلح الذى ساعد دى بالزك فى نشره^(٢٢). ولكنه يحصل على الانتباه الكامل بعد سنة ١٦٦٠ تقريباً.

عادة ما يتميز الذوق عن عمليات المنطق والعقل، على الرغم من أن ما يتوصل إليه الذوق يمتاشى فى معظم الأحيان مع ما يمليه العقل^(٢٣)؛ لذا يفرق أنطوان غامبو Antoine Gombaud فارس ميرييه بين نوعين من الصحة أو صحة الحكم: الأول يتناول مسائل الذوق والشعور، بينما يتعرض الثانى إلى العلاقات المنطقية^(٢٤). ويعتبر النطاق الذى تسود به تلك السمات هو مجالات "المواءمة"، غير أنها تنظم فى الوقت نفسه كل أنواع المتعة^(٢٥). ولكن إن كان الأمر كذلك فلا بد من أن تسرى تلك السمات على الأدب أيضاً بصفته جانباً من جوانب الحياة الاجتماعية، لا لكونه مجالا مستقلاً بذاته له تقاليده المتفرقة؛ لذا يعتبر الذوق بالنسبة إلى الفارس ميرييه سمة تتصل بالشخصية المثالية التى يصفها باسم "الرجل الشريف"، وهو الشخص الذى يعرفه بأنه مثال نبيل البلاط الكامل داخل البلاط الأمثل^(٢٦). وبالتأكيد على دور التدريب والالتضباط فى تشكيل الذوق، يعقد فارس ميرييه الصلة الوثيقة بين

الذوق من ناحية، واحتياجات المجتمع المذهب وقيمه من ناحية أخرى^(٢٧). علاوة على رأيه القائل بأن الشرف من الأخلاقيات العامة بين كل البشر فهي تجب أية معارف تتصل بأية مجالات. وعلى هذا تصطدم تلك الرؤية إلى الأدب التي تنعكس من خلال خطاب "الذوق" ذاك اصطدامًا مباشرًا بالرؤية الأخرى التي وضعها أصحاب الأقلام وواضعو القواعد التي نلقاها في مواضع أخرى: "أولئك الذين يرتبطون ارتباطًا وثيقًا بالقواعد ليس لديهم ما يكفي من الذوق"^(٢٨)، وفي موضع آخر يقول فارس ميريه "ينبغي أن تتبع القواعد والمناهج فقط إذا ما أقرتها مبادئ الذوق السليم"^(٢٩). ومن هنا نرى ذلك الميل المؤكد ليس فقط من جانب فارس ميريه، بل من جانب كتاب من أمثال تشارلز دي سانت إفريموند Charles de Saint-Evremond، ممن يربطون فهمهم للذوق بذلك النموذج المثالي "للرجل الشريف"، من أجل حصر الباحثين في زمرة المتحذلقين، ثم التأكيد بدلا من ذلك على النقد المتفرد لقضايا اللغة والأدب من منطلق يتسق وفكرة "الشرف". فعلى الرغم من أن فارس ميريه معجب بهوميروس^(٣٠)، فهو يدين فيرجيل لجهله بمبدأ "المواءمة" الذي يحكم "التجارة في كل أرجاء العالم". فالرجل المتمتع بالذوق ينقد النص المكتوب بما يتفق مع رد فعله تجاه ذلك النص، فهو لن يعبر عن إعجابه بفيرجيل لمجرد تعبير [الباحث] عميق المعرفة [يوليوس قيصر] سكاليجرن هذا الإعجاب، لأن المرء في النهاية لابد له من نقد الناقد أيضًا بتحكيم شعوره الشخصي^(٣١)؛ لذا يكرر فارس ميريه ندرة مبدأ الذوق السليم وتمييزه، ومبدأ "الشرف"^(٣٢).

لذا نرى سانت إفريموند في أعماله يضع ما هو أساسه ذات بنية الشعور مقابل الاهتمام الأكبر بالأدب والتاريخ؛ حيث يظهر خطابه إلى كورنيل بشأن مسرحية كورنيل بعنوان Sophonisbe فهما عميقا لمنظور المؤلف المسرحي السياسي والتاريخي، علاوة على حسه باختلاف القدامى عنه "الذوق السليم للقدامى"^(٣٣)، وهو الأمر الذي يدفعه إلى الترويج إلى ضرورة التوصل إلى تذوق جمالي جديد يسمح

بتلك التغييرات التي اعترت المعتقدات والتقاليد منذ زمن القدامى (وهو المطلوب الذي ينفي ضمناً ادعاء الناقد الذي تحكمه القواعد وتقوِّمه المستقى من اتباع معايير لا تخضع لتغير الزمن استلهمها من القدامى).^(٢٤)

وترتبط تلك الرؤية القائلة بأن النقد الذي يوجهه الذوق يستعصى على الإيضاح بمفهوم "هذا الذي لا أعرفه". فيرجع استخدام هذا الاصطلاح في فرنسا إلى تأثير لوجينوس على فن الخطابة في المجالات الإنسانية منذ سنة ١٥٥٠، فيرد استخدامه في عمل بعنوان Apologie de monsieur de Balzac (١٦٢٧) بالإشارة إلى أصله الإيطالي^(٢٥). غير أن هذا الاصطلاح (شأنه شأن اصطلاح "الذوق") لا بد من رؤيته على أنه موضع أشكال الخطاب المتنافسة، فيقول فارس ميريه إنه على سبيل المثال يهدف إلى التعبير عن نقد التناقض الاجتماعي (أي ادعاء الباحث تبني سمة الشرف)^(٢٦). أما Nicolas Boileau نيكولاس بوايلو فيستخدمه للإشارة إلى سمة محددة بالعمل الأدبي تشعب "الذوق العام للإنسانية جمعاء"، وهي السمة التي يفسرها على أنها تعبير عن فكرة كان ينبغي أن تكون قد خطرت على أذهان الجميع بشكل يجذب انتباههم^(٢٧). (والذوق في هذه الحالة هو الذوق العام، وليس الذوق الذي يعد حكراً لفئة محدودة من البشر). كما يبدو أن النقاش المفصل الوارد في عمل Dominique Bouhours دومينيك بوؤر بعنوان Entretiens d'Ariste et d'Eugène (١٦٧١)، من الناحية الأخرى الذي يؤكد الحضور الطاغى لفكرة "هذا الذي لا أعرفه" سواء في الطبيعة أم الأدب أم حتى البركة الإلهية، يستهدف الحفاظ على هذا الغموض بصفتها وسيلة لاستدامة الهدف المثالي للحوار المتناغم.

وينتمي بوؤر زمنياً وروحانياً إلى المرحلة الثالثة من كلاسية رينيه براى René Bray التي جاءت عقب ١٦٦٠، وهي الكلاسية التي تعنى بتأسيس الذوق السليم لا بصياغة القواعد^(٢٨). فيريط في عمله بعنوان La manière de bien penser dans les

ouvrages d'esprit (١٦٨٧) الذوق السليم بالنقد الكلاسي المبنى على النماذج الرومانية واليونانية مقابل مثيلاتها الإسبانية والإيطالية، وهي الجماليات المستندة إلى ما هو طبيعي، مع ترك مساحة لمفهوم السمو مقابل المجاز المتحلق من عصر الباروكية. وهو في هذا يجارى عمل Réflexions sur la poétique de ce temps الذي ألفه زميله Jcsuit René Rapin جيزوى رينيه رابين (١٦٧٥)، غير أن رابين علاوة على هذا يعمل فيما يبدو على وضع جدول أعمال مختلف، وهو الذي يدين بشكل ضمنى الجماليات البحتة التي اشتهر بها منتصف القرن السابع عشر والموجهة إلى المجتمع الراقي وتتجسد في أعمال Vincent Voiture فينسنت فواتير و Jean-François Sarasin جان فرانسوا ساراسين، الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى التضحية بعظمة الفكر والأسلوب^(٣٩). وفي النهاية لا يستحق أى شعر الخروج إلى حيز التعبير كتابة سوى ذلك الشعر الذي يشبه أشعار هوميروس وفيرجيل، أى الشعر الذى يدخل القلب مباشرة^(٤٠). ومن هنا يتضح أن بنية الشعور ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأفكار بوايلو، وهي المتمثلة في الإصرار نفسه على أن أعلى أنواع اللفظ (ما يسميه بوايلو "السامي") يتمثل على هيئة قوة تكسح وتخطف وتتقل "القارئ"^(٤١)، والإصرار نفسه على أن تلك القوة هي التي تتحقق في أمثل صورها من خلال كتابات القدامى. الذوق قد عرفه الآن بوايلو على أنه تلك الصفة التي مكنت أجيالا من البشر من تقدير تلك القوة، لذا فإن الإخفاق في الشعور بها أدل مثال على فقدان الذوق^(٤٢). بمعنى آخر، يكمن معيار الذوق السليم لا مع الفاعل (نلك الشخص الذي يحمل الذوق محل النقاش) بل مع العمل الخاضع للنزق، وهو العمل الفني الذي يعد مقياس مدى قدرة الفرد على التمييز.

غير أن الضغط الذي يشكل ذلك المنظور للذوق، وهو الذي بدا واضحا وجليا في عمل بوايلو Boileau بعنوان Réflexions sur Longin (الذي نُشر للمرة الأولى سنة ١٦٩٤) لا يأتى الآن من الصراع على الهيمنة الجارى على ساحة الأدب بين كتاب الأدب المحترفين و"الرجال الشرفاء"، بقدر ما هو ناشئ عن النزاع بين كتاب الأدب

وبعضهم بعضاً - أى بين أنصار القدامى من ناحية، وأنصار المحدثين من الناحية الأخرى. فمع حلول سنة ١٦٨٤ تسبب الشعور بوقوع القدامى تحت الضغط بسبب الميل نحو المحدثين فى قول أن لو فيفر Anne Le Fèvre، التى يُشار إليها باسم مدام داسييه فيما بعد، بأن الانغماس النرجسى للمرء فيما يتراءى له من وجهات نظر، وهو ما تعرفه هى على كونه جوهر الذوق الرديء، يعد السمة التى يتميز بها العصر الذى تعاصره مما أعماه عن كل ما هو متميز ولا ينجلي من خلال المعايير التى يضعها. فأدى هذا الفكر بها إلى صياغة واحدة من أفضل التحليلات فى هذا العصر لمفهوم الذوق من حيث علاقة التناغم أو التناظر بين العقل والمادة والمنطق الموضوعى، وتعد وظيفة ذلك المفهوم الحد من سطوة رد الفعل العفوى وكونه الدليل الإرشادى الذى يستند إليه لقياس قيمة العمل.^(٤٣)

يمكن النظر إلى الموقف المؤيد للمحدثين على أنه يعكف على تكيف التصنيفات المعنية بالعلاقة بين الجوانب الاجتماعية والأحكام القيمية التى نجدها فى أعمال ميريه أو سانت إيفرموند (الذين يقسمون الناس إلى فئات: أصحاب الذوق/ المتحذلقون/ الغوغاء (العامة) بحيث يتباعد عن مادته الأصلية، ألا وهى التواصل والاتصال داخل المجتمع المتأدب، ليقترّب من التطور العلمى والفنى. ففى عمل شارل بيرو Charles Perrault بعنوان *Parallèle des anciens et des modernes* (الذى نُشر للمرة الأولى فى الفترة ما بين ١٦٨٨-١٦٩٢) نرى شكلاً ثقافياً جديداً مطروحاً يضع أنصار فكر القدامى المتعصبين مقابل أصحاب الخبرة والموهبة الحقة (الذين بطبيعة الحال على دراية بهذا التطور أو يعزّونه)، وهو الشكل الذى يقول بأن "الذوق" يمكن فئة ثالثة من الظهور ألا وهى فئة الهواة لى تحكم بين الفئتين.^(٤٤)

وفيما بين فريق "القدامى" سار ذلك التوكيد على فعالية وصحة النماذج الكلامية الدائمة جنباً إلى جنب مع شيء من الشك فى الميول الاجتماعية والأخلاقية

المعاصرة. ففي عمل جين دي لا بروييه Jean de La Bruyère بعنوان Les caractères، تمامًا مثلما حدث في حالة الجدل القائم بين بوايلو وبيرو، نجد بعض المواقف النقدية المختصة بالأدب تحديدًا تَمَرَّج، بل في بعض الأحيان تساعد على تشكيل، شبكة متكاملة من المواقف الأيديولوجية المتقطعة بشأن موضوعات شتى مثل: الرفاهية ووضع المرأة واتجاهات المجتمع الفرنسي، مقارنة بالماضي البدائي الذي يُرى على أنه مثالي.^(٤٥) وفي خلفية ذلك الجدل الأدبي في القرن السابع عشر يمكننا أن نسمع ما سيأتي من نزاعات في المستقبل بين فولتير وروسو. ومع حلول منتصف القرن الثامن عشر نرى ذلك قد صيغ بوضوح بأصطلاحات أخلاقية واجتماعية واقتصادية، على الرغم من أن تحدى روسو للقيم السائدة في المجتمع الفرنسي بدأ بخطاب حول العلوم والفنون. ولكن يمكننا القول بأن أشكال الخطاب الأدبي والجدل الذي شهده القرن السابع عشر تساعد على استدعاء مساحة من الرأي العام، وهي المساحة التي لو لم تكن لما كان للنزاعات التي نشبت لاحقًا أن ترى الوجود.

الهوامش

- 1 -Georges de Scudéry, *Observations sur 'Le Cid', La querelle du Cid: pièces et pamphlets*, ed. Armand Gasté, (Paris: H. Welier, 1898), p. 76.
- 2- Aristotle, *Poetics*, IX.1-5 (1451a-1451b), في كتاب بعنوان Aristotle, "The Poetics," Longinus, "On the Sublime," Demetrius, "On style", ed. W. H. Fyfe and W. R. Roberts, LCL (Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Heinemann, 1927).
- 3 -Gasté (ed.), *La querelle du Cid*, p. 366.
- ٤- المرجع السابق ص. ٣٦٥.
- ٥- المرجع السابق-372, 390 pp.
- 6 -Gérard Genette, 'Vraisemblance et motivation', in *Figures II* (Paris: Seuil, 1969), pp. 71-99 ٤-٧١ مع إغارة الانتباه على وجه الخصوص إلى ص.
- 7 -Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, *La poétique* (1640; reprint Geneva: Slatkine, 1972), pp. 35-40. Aristotle, *Poetics* XXV.29 (1461b) قارن مع.
- 8 -La Mesnardière, *La poétique*, pp. 119-38. Jean Chapelain, *Opusculs critiques*, ed. A.C. Hunter (Paris: Droz, 1936), p. 130; Pierre Corneille, 'Discours du poème dramatique,' in *Œuvres complètes*, ed. G. Couton, 3 vols.

- (Paris: Gallimard, 1980-7), vol. III, p.131; René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps*, ed. E. T. Dubois (Geneva: Droz, 1970), p. 44.
- 9 - Rapin, *Réflexions*, ed. E. T. Dubois, p. 39; François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, ed. P. Martino (Algiers: Carbonel; Paris: Edouard Champion, 1927), p. 76.
- 10- Rapin, *Réflexions*, ed. E. T. Dubois, p.41. أنظر Aron Kibédi Varga, 'La vraisemblance: problèmes de terminologie, problèmes de poétique,' in *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle* (Paris: Editions du CNRS, 1977) pp. 325-32, للمزيد من المعلومات حول هذا التمايز.
- 11- Rapin, *Réflexions*, ed. E. T. Dubois, pp. 43-4.
- 12- Aron Kibédi Varga (ed.), *Les poétiques du classicisme* (Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990), قارن مع Genette, 'Vraisemblance et motivation', p. 73.
- 13- Rapin, *Réflexions*, ed. E. T. Dubois, p. 42.
- ١٤- المرجع السابق، ص. ٤٣.
- 15- أنظر Ian Maclean, *Women triumphant: feminism in French literature, 1610-52* (Oxford: Clarendon Press, 1977), pp. 64-87.
- 16-Corneille, Rodogune, 'Appian Alexandrin', in *Œuvres complètes*, vol. II, p. 196; وقارنها مع ص. ٢٠٢
- 17- René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, new edn (Paris: Nizet, 1961), p. 216.
- 18- Nicolas Perrot d'Ablancourt, *Lettres et préfaces critiques*, ed. R. Zuber (Paris: Didier, 1972), p. 215.
- 19- Jean-Louis Guez de Balzac, *Œuvres*, 2 vols. (Paris: Thomas Jolly and Louis Billaine, 1665), vol. II, pp. 534-8.
- 20- Jean-Baptiste-Henri du Troussel de Valincour, *Lettres à Madame la Marquise*** sur le sujet de 'La Princesse de Clèves'*, ed. A. Cazes (Paris: Bossard, 1925), p. 203.
- ٢١- المرجع السابق ص. ٢٢٥-٦.
- 22- Guez de Balzac, *Œuvres*, vol. II, p. 369.

- 23- Antoine Gombaud, chevalier de Méré, Œuvres complètes, ed. C. H. Boudhors, 3 vols. (Paris: Fernand Roches, 1930), vol. II, p. 129; Dominique Bouhours, La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, new edn (1715; reprint Brighton: University of Sussex Library, 1971), pp. 516-17.
- 24- Méré, Œuvres complètes, vol. I, pp. 96-7.
- 25- Méré, Lettres, 2 vols. (Paris: Denis Thierry and Claude Barbin, 1682), vol. I, p. 218.
- 26- Méré, Œuvres complètes, vol. III, p. 78.
- ٢٧- المرجع السابق 9-98, vol. III, pp. 44, vol. I.
- 28- Méré, Lettres, vol. I, p. 138.
- ٢٩- المرجع السابق, p. 127, vol. I.
- ٣٠- المرجع السابق, p. 94, vol. I.
- ٣١- المرجع السابق, pp. 6-133, vol. I.
- ٣٢- المرجع السابق, p. 522; vol. II, p. 91; Œuvres complètes, vol. II.
- 33- The correspondence is in Corneille Œuvres complètes, vol. III, pp. 725-7.
- 34- Charles Marguetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Evremond, Œuvres en prose, ed. R. Ternois, 4 vols. (Paris: Didier, 1962-9), vol. III, p. 348.
- 35- Balzac, Œuvres, vol. II, p. 133 (والإحالة هنا) يبدأ الترقيم مرة أخرى بعد صفحة ٧١٧، (إلى المجموعة الثانية من الأرقام)
- 36- Méré, Œuvres complètes, vol. I, p. 30.
- 37- Nicolas Boileau-Despréaux, Préface, in Œuvres complètes, ed. C. Adam and F. Escal (Paris: Gallimard, 1966), p. 1.
- 38- Bray, La formation, p. 364.
- 39- Rapin, Réflexions, ed. E. T. Dubois, p. 54-5.
- 40- Boileau, Œuvres complètes, p. 338.
- ٤١- المرجع السابق ص. ٦٨-٧٠.
- ٤٢- المرجع السابق ص. ٢٢٤-٥.
- 43- Anne Le Fèvre, Le Plutus et les nuées d'Aristophane: comédies grecques traduites en françois (Paris: Denis Thierry and Claude Barbin, 1684), Préface.

- 44- Charles Perrault, Parallele des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, 2nd edn, 4 vols. (Paris: Veuve Coignard and Jean-Baptiste Coignard, 1692-6), vol. II, Préface, p. vi.
- 45- On La Bruyère's attitude to the Ancients, انظر Les caractères ou les mœurs de ce siècle, in Œuvres complètes, ed. J. Benda (Paris: Gallimard, 1951), 'Des ouvrages de l'esprit', 15 (p.68); 'De la société et de la conversation', 75 (pp. 172-3).

(٥٥)

لونجينوس والسامى^(١)

جون لوجان

نشر بوالو مؤلفه بعنوان Euvres diverses سنة ١٦٧٤ عندما كان فى الثامنة والثلاثين من عمره. يتكون هذا المجلد من نسخ منقحة لأسعار منشورة بالفعل، فضلا عن أعمال نُشرت للمرة الأولى فيه. وتعد ترجمة لونجينوس التى تعتبر من أهم الأعمال المنشورة حديثاً العمل الأوحى المسمى فى عنوان المجلد المنشور، حيث كان بالكامل كالتالى: Euvres diverses du Sieur Davec le traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin. ويعلل النص التصديرى بعنوان "إلى القارئ" أسباب إيراد بوالو لتلك الترجمة فى مجلده، فقال: "لقد عمدت إلى هذه الترجمة فى الأساس بغرض تعليم نفسى، لا بهدف تقديمها إلى الجمهور. إلا أننى أيقنت أن الناس لن يشعروا بالضيق إذا ما وجدوها هنا عقب [النص بعنوان فن الشعر] Art poétique الذى يمت ببعض الصلة إلى ذلك المؤلف، حتى إننى أدرجت به بعض القواعد السلوكية المقتطفة منه"^(٢). ويجد التواضع الذى ينم عنه ذلك الاقتباس صدى فى "تقدمة" الترجمة نفسها (ص ٣٣٠-٤٠ من النص الأصلى). ففى تلك التقدمة، وعقب عرض صورة سردية مختصرة عن المؤلف المزعوم Cassius Longinus كاسيوس لونجينو، يقول بوالو إن المؤلف يعبر بوضوح عن سمات مؤلفه: "فإن ما يعتمل بأحاسيسه يعبر لآعن عقل متمتع بالسمو فحسب، بل عن روح تعلق وتحلق فوق كل ما هو مألوف؛ لذا فهو لا يعانى من أى ندم كان

على الوقت - "بعض أمسياتي" - التي قضاها في ترجمة مثل هذا العمل المتميز، وخصوصًا بما إنه في موضع يسمح له بالقول بثقة إن هذا العمل لم يتمكن من فهمه وإدراكه سوى عدد قليل جدًا من الباحثين" (ص. ٣٣٦ من النص الأصلي).

لذا ليس من الغريب أن يكون عدد الأعمال التي وصلت إلينا قليل. فنحن لم نر أكثر من مجرد نصف نص المخطوطة الإغريقية (على أفضل التقديرات)، إذ تثبط الثغرات النصية وحدها من عزيمة أى محقق أو مترجم كان من شأنه أن يقدم على تناولها. فإن ما تبقى منها، بعد نشره، لا بد وأنه بدا لبعض قراء عصر النهضة (الذين يجلون أعمال أرسطو وهوارس وكوينتيليان لكونهم ممثلين للنقد الأدبي المسئول) على أنه شديد الغرابة ومغاير لكل ما هو أصيل بالنسبة للنقد الإغريقي، على أفضل تقدير، أو لآخرين على أنه شكل غير تقليدى ومستغلق على الفهم، على أسوأ تقدير. فبالضرورة أدى تجاهل النص الأصلي التام للتمييز المعتاد إلى شعور بعض قراء عصر النهضة بعدم الارتياح. الأمر الذى يفسر إذن تذبذب الرواية التي يقصها بوالو فى البداية بشكل مختصر بين لحظات حماس متفرقة تتبعها حالات من الصمت الطويل، علاوة على ذلك اللبس الذى اكتنف مرجعية النص (بدءًا من مؤلف العمل نفسه)، وعدم اكتراث القراء من المتقنين، ولكن غير الباحثين فى الموضوع، وأخيرًا تلك الآراء المتضاربة التي ساقها الباحثون أنفسهم بشأن المؤلف هذا.

وتروى القرائن البيبليوغرافية التي كشف عنها برنارد وينبرج Bernard Weinberg وجولز برودى Jules Brody القصة بأكملها.^(٣) ويظل السواد الأعظم من النتائج التي تشير إليها هذه الأدلة مشروطًا وموقتًا فيما عدا واحدة بدت قاطعة، وهى التي تتمثل فى بقاء لونجينوس مجهولًا بالمعنى الفعلى للجميع حتى نشر بوالو ترجمته هذه، فلم يكن يعرف لونجينوس قبل ذلك الحين سوى بضع باحثين وكتاب معظمهم من المهتمين بتلك القطعة فى الأساس كونها كنزًا فى فقه اللغة، علاوة على احتواء نص لونجينوس على القصيدة التي كتبتها صافو Sappho دون غيره من النصوص.

فحتى ميشيل دو مونتاني Michel de Montaigne الكاتب الأروحد قبل بوالو الذى بيدو أنه فهم تمامًا المبادئ التى يستند إليها هذا النص، لا يذكر تلك القطعة ولا يسمي المؤلف الذى تُنسب إليه فى العادة.

ويستخرج بوالو قائلًا: كان ميورى Muret أول من تصدى لترجمة أعمال [لونجينوس] إلى اللاتينية بناء على طلب مانوتزيو Manuzio، غير أنه لم يكمل هذا العمل حتى نهايته" (ص. ٣٣٦ من النص الأصلي). وقد ذكر مارك أنطوان ميورى تلك الترجمة فى طبعته لكاتالس Catullus التى نشرها للمرة الأولى مانوتزيو سنة ١٥٥٤^(١). فيكتب ميورى معلقًا على ترجمة كاتالس لقصيدة صافو رقم ٥١ التى تبدأ بالبيت الذى يقول "Ille mi par esse"

والآن فى هذه اللحظة التحولية إنه لمن دواعى سرورى أن أحظى بعرفان خاص بالجميل من كل هؤلاء الذين ملكت عليهم الحماسة لكل ما هو عريق شغاف قلوبهم وأسر ألبابهم ذلك السحر الذى يسرى من الشعر العاطفى المبههر. فبينما كنت أشرع.... فى ترجمة إلى اللاتينية لنص الذى ألفه داينيوسيوس لونجينوس Dionysius Longinus بعنوان السمو On the Sublime وهو العمل الإغريقى الذى لم يتسن لأحد من قبل نشره، حتى إنه نُشر فى الوقت نفسه بمصاحبة ترجمتى اللاتينية له، اكتشفت ما يفوق الحديد من المزايا التى تستدعى تلقف هذا الكتاب من جانب المثقفين بهذه الحرارة، فقد حوى بين جنبيه قصيدة من أسحر ما كتبت الشاعرة صافو، تلك القصيدة التى اضطلع كاتالس بترجمة جزء منها فى الأسطر المقتطفة عليه. وقد شرعت فى ترجمة هذا النص بناء على طلب ذلك الرجل الذى هو نفسه من كان حتى حثًا على كتابة هذا التعليق (والإشارة هنا إلى باولوس مانتيوس Paulus Manutius وهو صاحب المعارف العالية والمناقب الفذة)^(٥).

تسترعينا عدة نقاط في هذا الجزء من تعليق ميورى. أولها وأهمها كون النص بالفعل قد خضع للتحريير والتتقيح من جانب فرانثيسكو روبرتالو Francesco Robortello، وهو الشخص الذى قاده شغفه بالنقد الأدبى - وإن كان بطريق يتسم بالتناقض - إلى لونغينوس سنة ١٥٥٤، مثلما قاده من قبل إلى أرسطو، وهو الرجل الذى نُشرت طبعة ترجمته فى بازل قبل أسابيع قليلة من صدور نسخة ترجمة ميورى لكاتالس فى البندقية. وثانيًا لم يُعثر قط على ترجمة ميورى هذه. وأخيرًا قد يكون عثوره على ترجمة قصيدة صافو المضمنة فى متن عن السمو قد سبقه إليه بوقت طويل هنرى إيتيان Henri Estienne^(١)، فقد تحقق هذا السبق بالفعل - كما يتبين لنا بعد قليل - من جانب فرانسيسكوس بورثاس Franciscus Portus. ولكن دون شك يعد ميورى ذلك الشاعر والناقد الأدبى الموهوب^(٢) أول من استلهم أعمال لونغينوس لإحداث المقارنة التى تتخطى تمامًا متطلبات فقه اللغة. حيث يتساءل "من ذا الذى على الأقل بين من لهم بعض الميل للأدب واللغة لن يستشعر أقصى قدر من المتعة من المقارنة الحثيثة بين أبيات نظمها امرأة تمايزت بباع طويل عن شعراء كافة على مدار التاريخ الإنسانى الذين ألفوا أعمال فى ذلك الجنس الأدبى، من ناحية، وبين أكثر شعراء اللغة اللاتينية شهرة؟"^(٣)

يختتم ميورى تعليقه بنقاش حول الحالة المتردية التى وجد القصيدة عليها (حيث يرجح أنها كانت مطمورة فى مخطوطة مانوتزيو التى استند إليها فى إصدار طبعته) قبل أن يعهد بها إلى أحد فقهاء اللغة المتخصصين لتتقيحها. وفى محاولته إرجاع الفضل إلى أهله، أضفى ميورى المزيد من الالتباس على مسألة أول من اكتشف قصيدة صافو تلك (وبالتبعية أومن عثر على المتن الذى حُفظت القصيدة بين ثنائيه).

"ومهما يكن من أمر فقد تم تنقيح هذه القصيدة وتقسيمها بطريقة صحيحة قبل أن تصل إلى؛ حيث كانت محرفة في مواضع عدة، فضلاً على أن الأسطر نفسها كانت متداخلة ومختلطة دونما انتظام أو ترتيب، وقد اضطلع بهذه المهمة رجل ملك نواصى اللاتينية والإغريقية، هو فرانيسكو بورناس وهو نفسه الذى أجرى عدداً كبيراً جداً من التنقيحات على العديد من أعمال كبار الكتاب الإغريق والرومان، وخصوصاً أسخيلوس Aeschylus. وقد كانت تلك النصوص حتى تلك اللحظة متداولة فى حالة من التحريف فى كل الطباعات المنشورة لها. لذا شعرت بالشغف الشديد بعدم حرمانه من المديح الذى يستحقه ذلك الرجل. أما الآن فأظن أنه ليس ثمة أحد لا يتحرق شوقاً لسماع عشرة الريات التسع [حاميات الغناء والشعر والفنون والعلوم]"^(٩)

ثم يعقب ذلك إيراد القصيدة حتى لا يتسنى للقراء الإصغاء إلى صافو فحسب، بل عقد المقارنة التى تم الإلماع إليها آنفاً فى التعليق. وهو الأمر الذى لا يتطلب منهم أكثر من الرجوع صفحة واحدة إلى الوراء إن لم يكونوا ممن يحفظون نص كاتالس عن ظهر قلب.

ووفقاً لمارى موريسون Mary Morrison "إنه لشعور حقيق بأهمية الحدث وعمق العاطفة الذى يكتنف ميورى فيحرر تلك الرائعة الأدبية السجينة من أغلالها، بل ويطلقها لتصدر أصداء فى هواء عصر النهضة حتى تبدأ طويلاً ثانياً من الوجود"^(١٠) وهذا الأمر لا جدل عليه، غير أن وصف دور ميورى بالمحرر، أمر يستدعى إمعان النظر، فريما من بين "الجوانب العدة ذات المزاج" التى تميزها فى عمل لونغينوس مبدأ القلب أو التشويق والإثارة، الذى أشرنا إليه فى الفصل ٢٢، كما يتمثلان فى أعمال ديموستينز Demosthenes و ثوسايديس Thucydides. فعندما يعمد ميورى إلى إخبار قارئه بأمر اكتشافه للقصيدة ثم بعد ذلك للمشكلات النصية التى واجهته وصاحبت اكتشافه للنص ثم اتباعه لذلك بالذكر، أو بالأحرى بالإشارة

عرضاً إلى محقق النص، فإن ميورى يخلق بذلك سلسلة من الأحداث المسرحية المغرقة في الإقناع، حتى أنه تمكن من إقناع قارئيه بأن تفاصيل الطريقة التي تمكن بها من الحصول على متن النص وكذلك تلك المتصلة بمدى سلطته في تداوله وتقديمه إلى القراء تصبح كلها تقريباً غير ذات بال، إذا ما قورنت بالحدث الأكبر المتمثل في تحرير تلك القصيدة من أسرها الطويل. إن الأمر بحاجة إلى قارئ مستبصر لتسائل عن السياق الذى فى ثناياه وجد ميورى تلك القصيدة، وكذلك عن الهدف الذى حدا به ليس فقط إلى إيراد القصيدة والاستشهاد بها على النحو والمكان المذكورين بل وإحاطتها بتعليق وافٍ وخاص. كما أن القارئ الأكثر استبصاراً فحري به أن يتساءل عن السبب الذى دفع ميورى إلى الامتناع عن الإشارة من قريب أو من بعيد إلى قصيدة كاتالس رقم ٦٤ فى هذه المرحلة بالتحديد وكذلك إلى عدم إirاده أى ذكر لصافو ولونجينوس فى تعليقه على السطر ٦١ من هذه القصيدة.

وجدير بالذكر أن الإسهامات التى أدرجها فرانيسكوس بورتاس Franciscus Portus على نص لونغينوس والتى يعتقد أن تاريخها يرجع إلى وقت مبكر ١٥٣٠-١٥٣٥^(١١) لم تنتهِ بالتفتيحات التى أدخلها على القصيدة. ففى سنة ١٥٦٩-١٥٧٠ تظهر طبعته لأعمال لونغينوس فى كتاب يشتمل على نصوص "اثنتين من أعظم أعلام فن البلاغة" - وفق ما يرد فى عنوان كتابه - وهما أفثونيوس Aphthonius وهيرموجينيس Hermogenes. يعد بورتس أول محرر يتولى تقسيم عمل لونغينوس بعنوان Peri hupsous إلى فصول، أما بالنسبة لما ورد من طبعات لاحقة لكتابات لونغينوس فيعد بورتس الحجة والمرجع الثقة حتى نهاية القرن السابع عشر، وحتى من الناحية العملية البحتة يمكن القول بأن طبعة princeps كانت هى الأخرى كذلك^(١٢).

وفى الفترة ما بين طبعة فرانثيسكو روبرتو princeps وطبعة بورتاس، وهى الطبعة اليونانية الثالثة والأخيرة التى تم نشرها فى القرن السادس عشر (والأخيرة لمدة

ست عشرة سنة قادمة)، ظهرت أولى الترجمات اللاتينية التى لا تزال موجودة، وهى ترجمة دومينيكو بيتزيمينتى Domenico Pizzimenti (١٥٦٦)، التى أهداها إلى ألدو مانوتزيو Aldo Manuzio ابن باولو Paolo. كما ظهرت ترجمة لاتينية أخرى سنة ١٥٧٢ على يد بييترو باجانو Pietro Pagano. غير أنه لا يبدو أن أى الترجمتين كانتا من الترجمات المعروفة قبل Traité du Sublime إعادة طبعهما مرة أخرى سنة ١٦٤٤. ويشير بوالو فى مقدمته لعمل بعنوان Traite du sabline إلى كلتا الترجمتين قائلاً بأنهما: "على هيئة غاية فى الركاقة وانعدام الشكل إلى الدرجة التى يصبح معها مجرد ذكر اسم مؤلفيهما شرفاً عظيماً لا يرقيان إليه" (ص. ٣٣٦).

وخلاصة القول تشير قرائن القرن السادس عشر البيبلوجرافية إلى كون عمل Peri hupsous ما كاد أن تم اكتشافه حتى لقى تجاهل بوجه عام، على الأقل بصفته عملاً يتناول النقد الأدبي موضوعاً له. فالمقارنة البسيطة بكتاب أرسطو فن الشعر تتم عن التفاوت الكبير. فعلى سبيل المثال نجد أن النص الإغريقى أعيدت طباعته ما لا يقل عن سبع عشرة مرة، أما الترجمات إلى اللاتينية (إحدى عشرة مصحوبة بالنص الإغريقى) ظهرت ما يقرب من ست وعشرين مرة، وكذا الترجمات إلى الإيطالية ظهرت خمس مرات، كل هذا فى الفترة ما بين ١٥٥٤ و ١٦٠٠. وحتى دون احتساب ذلك النقل وطبع التعليقات ثلاث عشرة مرة وعشرات الإشارات الضمنية إلى كتاب فن الشعر فى النصوص الأخرى، فإن هذا السجل الحافل كفىل بأن يقدم لنا ما يشبه إجماع الآراء على ما اعتبره جمهور المتلقين نصاً مهماً، على الأقل بالنسبة لمجال النقد الأدبي أو النظرية النقدية، فى أثناء عصر النهضة. بل والأكثر استرعاء للانتباه ذلك المثال الصارخ المتمثل فى كتاب هوراس فن الشعر الذى تمت طباعته ما لا يقل عن ست وثلاثين مرة ما بين ١٥٥٥ و ١٥٩٩^(١٣). وفى ظل تلك المقارنة بهذين العملاقين لا نجد للونجينوس أى ظل يذكر على الساحة الأدبية.

فلم يجتذب لونجينوس سوى القدر القليل من الاهتمام وخصوصاً داخل نطاق الدوائر المثقفة في إيطاليا في القرن السادس عشر. وقد كان مؤلف *Peri hupsous* معلوماً بالطبع لباولو مانوتزيو الذي لا يُستبعد أن يكون قد استلهمه عند تأليف عمله بعنوان *Discorso intorno all'ufficio dell'oratore*، (تمت طباعته سنة ١٥٥٦)^(١٤) علاوة على تنقيحه له. ويمكننا الافتراض بأن هذا العمل كان معلوماً لميجيل دي سيلفا Miguel da Silva، وهو عالم الإنسانيات البرتغالي والكاردينال المسيحي الذي أهداه كاستيلوني Castiglione كتابه *cortegiano* سنة ١٥٢٨، والذي أهداه مانوتزيو طبعته من مؤلف لونجينوس سنة ١٥٥٥، السنة التي سبقت وفاة دي سيلفا مباشرة. علاوة على هذا فقد كان المؤلف معروفاً لكل من بورثاس وميوري - غير أن بورثاس قد تحول إلى المذهب الكالفيني تحت تأثير رينيه دي فرانس Renée de France في مدينة فيرار، مما اضطره إلى مغادرة المدينة سنة ١٥٥٤ حتى انتهى به المطاف في مدينة جنيف ليعمل أستاذاً للغة اليونانية، وهي المدينة التي نُشرت بها طبعته للكتاب^(١٥). ولم تسهم تلك الارتباطات التي عُقدت في وقت مبكر بين مؤلف لونجينوس بعنوان *On the Sublime* والهرطقة في تعثر انتشاره داخل أوروبا الكاثوليكية في أثناء الفترة التي اتسمت بمناهضة حركة الإصلاح الديني، ولكنها في الوقت نفسه جعلته أكثر جاذبية عما كان سيكون عليه بالنسبة لمجموعة لاحقة من المنشقين الأوغسطينيين أو اليانستيين وأتباعهما، وهم الأتباع الذين احتل بوالو مركزاً بارزاً بينهم. فلم يُنشر التعليق الذي كتبه بورثاس، ربما عقب نشر طبعته بوقت وجيز، "التعليق المتكامل الأوحده من القرن السادس عشر على عمل لونجينوس ومتوافر في الوقت الحاضر"^(١٦) إلا في القرن الثامن عشر. أما بالنسبة لطبعة ميوري - وهو الذي الذي تم إحراق صورة ممثلة له في ميدان عام في مدينة تولوز لإدائته باللواط واعتناق البروتستانتية الفرنسية^(١٧) - فنجد الإشارة الوحيدة الصريحة لنص لونجينوس في أعماله هي تلك التي ترد في تعليقه على قصيدة كائنس ٥١. وبما أن ذلك النص

يظل دون تغيير في الفترة ما بين ١٥٥٤ و ١٥٦٢، وبما أنه لم تظهر أية إشارة لترجمة إلى اللاتينية على يد ميورى، فمن الممكن أن نذهب إلى الافتراض بأن اهتمامه بالنص اللونجيني لم يعد سوى الاهتمام بقصيدة صافو التي عمد كاتالس إلى محاكاتها^(١٨).

أما فولفيو أورسيني Fulvio Orsini فلم يكتفِ بإعادة إنتاج النص الإغريقي للقصيدة التي نظمها صافو (ص.٩٠) في كتابه بعنوان *Carmina nouem illustrium feminarum* (المنشور سنة ١٥٦٨ في أنتويرب)، بل يقتبس في تعليقه جزءاً من التحليل الذى يلى القصيدة فى مؤلف Peri hupsous. لذا يبدو أن أورسيني أول من استخلص حكماً نقدياً من مؤلف لونجينوس، ثم أعاد دمجها داخل النص الإغريقي الأصلي، ثم إدراج هذا كله فى نص لم يكن بالأساس طبعة من طبعات المؤلف. تتسم القطعة التى يقتبسها بقدر يعتد به من الفطنة والبصيرة النقدية، فهى تقول: "فعلى سبيل المثال تنتقى صافو فى كل موضع العاطفة التى تودى إلى الشوق المتقد من بين ما يصاحبها من عواطف أخرى فى الحياة. فأين إذن تستعرض صافو تميزها الأسمى؟ فى المهارة التى تنتقى وتربط بها ما بين أكثر حالات الشوق اشتعالا وغرابة."^(١٩) وقد أدى اهتمام أورسيني بعمل Peri hupsous على الأرجح إلى ترجمته وتقديمه لمجموعة الباحثين والفنانين (ومن بينهم مايكل أنجلو) فى روما الذين أتى رعاتهم من بين أفراد أسرة فارنيز^(٢٠) Farnese.

لقد كان مؤلف لونجينوس معروفاً بالتأكيد لدى تلميذ ميورى فرانثيسكو بينتشى^(٢١) Francesco Benci، بقدر ما كان معلوماً لفرانثيسكو باتريزى oda Chers Francesco Patrizi الذى ترأسل مع أورسيني وذكر اسم لونجينوس ما يقرب من عشرين مرة فى كتابه بعنوان Della Poetica. ويعد باتريزى أول من يشير إلى لونجينوس باللغة الإيطالية الدارجة، مستخدماً اسمه الدارج "ديونيجى لونجينو" Dionigi Longino فى بداية عشرينته الأولى من عمله (١٥٨٦)^(٢٢). وفى عشرينته

الثانية المنشورة أيضاً سنة ١٥٨٦ يستخدم الاسم الدارج للونجينوس مرة أخرى. بينما تحتوى العشرية الثالثة وحدها على اثنتى عشرة إشارة إلى اسم لونجينوس، غير أن هذا الجزء من الكتاب لم يتم نشره حتى سنة ١٩٦٩. ويعكس اهتمام باتريزي بالمؤلف موقفه غير التقليدى الذى عادة ما يتخذه تجاه الشعر، الذى يعتقد أنه يتعذر على الفصل بينه وبين الروعة نفسها (the mirabile)^(٢٣)، وهى اللفظة التى يعنى بها إلى حد كبير ما يصفه لونجينوس فى القسم الرابع من الجزء الأول من عمله قائلاً: "لا يتمثل الأثر الذى تحدثه اللغة الرفيعة على المتلقى فى الإقناع، بل فى تحريك العواطف الجياشة. ففى كل حين وفى كل طريقة تتحقق للغة المهيبة الغلبة بسحرها الذى يخلب الأبواب على تلك اللغة التى تهدف^(٢٤) إلى الإقناع أو الإمتاع."^(٢٥)

أما فى فرنسا يبدو أن لونجينوس لم يجتذب سوى القدر القليل من الانتباه قبل القرن السابع عشر. لابد أن هنرى إيتيان كان يعرف هذا المؤلف، ولكن مطابعه لم تصدر طبعة واحدة لمؤلفاته - مع حلول سنة ١٦٦٣ فقط تم نشر النص اليونانى فى فرنسا، وهو النص الذى نقحه تانيجوى لوفيفر Tanneui Lefebvre الذى يعتق البروتستانتيية الفرنسية. يبدو أن إتيان كان يُعنى فى الأساس بهذا النص لاهتمامه بنص قصيدة صافو، وهى القصيدة التى ضمنها فى طبعتها الثانية لديوان الشاعر الإغريقى Anacreon أناكريون (١٥٥٦)^(٢٦)، وفى مؤلفه هو بعنوان Carminum poetarum nouem (١٥٦٠). ويشير عالم فقه اللغة الكبير دينيس لامبين إلى لونجينوس فى خطبة له ألقاها سنة ١٥٧١ - وتحفظ المكتبة القومية الفرنسية بنسخة من طبعة روبرتو لعمل لونجينوس تحمل اسم لامبين وملحوظات بخط يده^(٢٧). وفيما يبدو أن جاك أميو Jacques Amyot قد رجع إلى تلك المخطوطة أو الطبعة المنشورة من مؤلف لونجينوس للحصول على نص قصيدة صافو التى أقيت فى لحظة حاسمة من نص بلوتارك بعنوان Amatorius (٧٣٦) ولكنها لم تكن محفوظة فى أية مخطوطة للنص. ولكن فى ترجمة أميو تظهر القصيدة فى مكانها الصحيح^(٢٨).

أما مونتaign Montaigne الذى يقر بوضوح بما يدينه إلى أميو فى ترجمته لبلوتارك، فلا يذكر بتأثا اسم لونجينوس. غير أن قطعاً ثلاث فى كتابه بعنوان Essais ترجع صدى التفرقة التى أقامها لونجينوس فى القسم الرابع من الجزء الأول من كتابه بين الاستمتاع والانتشاء أو النشوى^(٢٩). وفى القطعة الأولى التى نُشرت سنة ١٥٨٠ يقول مونتaign: "إننى لأجد إبداعات الأقدمين العظام تحلق أعلى بكثير مما يمكن أن يذهب إليه خيالى، فأعمالهم لا تشعرنى بالإشباع وسد انهم فحسب، بل تدهشنى وتجعلنى أقف مشدوهاً من فرط الإعجاب"^(٣٠) (ص. ٤٨٢-٤٣١). وفى القطعة التى نُشرت للمرة الأولى سنة ١٥٨٨ يقول مونتaign عن لوكريشيوس وفيرجيل: "ليست هذه بالفصاحة الرقيقة وغير المعادية فحسب، بل هى قوية ورصينة، فهى لا تمتع بقدر ما تسد النهم وتخطف الألباب، كما أنها تخلق الباب العقول القوية بشكل قوى وفعال على وجه الخصوص" (ص. ٦٦٥).^(٣١)

والجدير بالذكر أن أهم تلك القطع وأكثرها إسهاباً تلك التى لم تُنشر إلا عقب وفاة مونتaign. حيث يختتم مونتaign الصيغة الأولى من مقالته بعنوان "كاتو الأصغر" (Cato the younger) (١٥٨٠-١٥٨٨) بقوله: "لقد كان كاتو بحق نموذجاً وقع اختيار الطبيعة عليه لكى تبرهن على مدى الثبات البشرى. ولكنى لست مؤهلاً لكى أطرق هذا الموضوع المتشعب فى هذا الموضع. ولكن كل ما أبتغيه أن أرصد الأبيات من خمسة شعراء يونانيين ممن امتدحوا كاتو أمام بعضها بعضاً"، ثم يتبع مونتaign خمسة مقتطفات من أعمال خمسة شعراء (مارشال Martial ومانيليوس Manilius ولوكان Lucan وهوراس Horace وفيرجيل Virgil) دون أدنى قدر يذكر من التعليق، باستثناء الجملة التى ترد قبل الأخيرة: "ثم ينهى قائد هذا الكورال [الشعراء الخمسة] عقب استعراضه أسماء عظماء روما قصيدته قائلاً: 'كاتو هو قانونهم' [الذى يسير أخيار روما على هديه]."^(٣٢) وقد أجرى مونتaign تعديلات مهمة فى الفترة ما بين طبعة ١٥٨٨ من كتابه ووفاته، وفى إضافة من إضافاته اللاحقة نجد تعديلاً يعتد بدخله على مقالته.

حيث تأتي إحدى الإضافات لكى تطرح مقدمة مطولة عن الاقتباسات الشعرية التى تليها، وهى المقدمة التى يسوقها مونتائين "لصالح كل من كانوا وصالح الشعراء على نحو عرضي:"

"يتعين الآن على كل شاب متعلم أن يرى الاقتباسين الأولين يتسمان بالبطء عند مقارنتهما بالاقتباس الثالث، الذى تغلب عليه الشهوانية، ولكنه يقع تحت تأثير قوته الذاتية المتطرفة. كما ينبغي على الشاب المتعلم أن يعتقد فى توافر مساحة لاستيعاب درجة أو اثنتين من الابتكار [الشعري] قبل الانتقال إلى [الاقتباس] الرابع الذى لن يملك حين يراه سوى قبض يديه من فرط الإعجاب. أما عند الاقتباس الأخير - وهو الأول الذى يسبق ما مضى ببون شاسع - بحيث يشغل مكانة ليقسم الشاب على انعدام قدرة أى فرد على شغلها - لذا لسوف يقف الشاب [أمام هذا الاقتباس] مشدوهاً وعاجز عن البيان (ص. ١٧١)."

إن قول مونتائين "مشدوهاً وعاجزًا عن البيان" لا يعيد الأذهان فقط إلى مقال "Of presumption"، ولكنه يقودنا مباشرة إلى تلك الوساطة الثرية بين أسرار وكوامن الشعر من ناحية، وتلك المعنية بالنقد، من الناحية الأخرى: "وهنا أمر يدعو إلى العجب: لدينا عدد من الشعراء أكبر ممن يمكنهم نقده وشرحه. إنه لمن الأسر أن تبدع الشعر عن أن نفهمه. فعلى مستوى أدنى يمكن نقد الشعر باستخدام القواعد و[المعايير] الفنية. ولكن من يستبين جمال الشعر بنظرة صارمة ورصينة، ليس بإمكانه تميز هذا الجمال، تمامًا مثل ذلك الذى يحاول أن يرى روعة السناء البراق بالنظر إليه. فالشعر لا يقع الحس المنطقي، بل يفتته ويجتاحه" (ص. ١٧١).

وتعد لفظة "السناء البراق" صدى آخر من أصدااء لونجينوس، فهو يستخدم هذا التعبير فى مؤلفه فى القسم الرابع من الجزء الأول؛ لكى يشرح آثار السمو فى القسم الرابع من الجزء الثانى عشر لكى يصف ديموسيثينز. ولكن تأثر مونتائين

بلونجينوس يتجلى في أوضح صوره في إضافته أكبر قدر من الإطراء على آخر الاقتباسات الشعرية التي يمكن للمرء أن يصفها على أنها أقل الاقتباسات شعرية ظاهرياً. ولكن لفهم المبدأ الذي يعمل مونتائين من خلاله لابد لنا من الرجوع إلى سياق الاقتباس. وهو الوصف المأخوذ من القصيدة الملحمية الإلياذة (الجزء الثامن الأبيات ٦٦٣-٦٦٩) لدرع آينيس. فعقب الوصف الفخم لمشاهد الجحيم وللعقاب الذي سينزل بشخص كاتالين، يورد الشاعر بيتاً صارخ الاختلاف عن سابقه وعن الوصف المفعم بالمجاز الشعري للبحر يليه مباشرة. وهو البيت الذي يقول ببساطة "ومنفصلون هم الأخيار [أي عن الأشرار]، كانوا هو قانونهم"، وهنا نجد مونتائين يقتبس ويمتدح الشطر الثاني من البيت على وجه الخصوص بسبب بساطته المذهلة. فعلى طرف النقيض من الشخصية الشريرة كاتالين، نجد العدول ومشروعهم منفصلون مكانياً ونحوياً، بل والأكثر من هذا بلاغياً^(٣٣). إن الفرق بين هذا البيت وتلك التي تحيطها في قصيدة فيرجيل ليست بالقدر نفسه من تحقيق الإبهام الذي تؤدي إليه مقارنة الاقتباسات الأربعة الأولى عن كاتو بالاقتباس الخامس عنه في مقال مونتائين، وهو الفرق نفسه الذي يسترعى مونتائين النظر إليه باقتباس جزء من البيت من القصيدة لا البيت كله - مجرد أربع كلمات بسيطة.

وفي الواقع يحتوى هذا البيت من قصيدة الإلياذة التي يقتبس مونتائين منها على الكمال الشعري نفسه الذي يمتدحه لونجينوس في القسم التاسع من الجزء التاسع من مؤلفه "وطريقة مماثلة، نجد أن مشروع اليهود، الذي لا يمكن النظر إليه باعتباره رجلاً عادياً، حيث كان قد صاغ وعبر عن مفهوم جدير بالقدرة الربانية، يكتب في صدر قوانينه "قال الرب" - فماذا قال الرب إذن؟ لقد قال "ليكن نور، فكان نوراً؛ ولتكن هناك أرض، فكان أن استقرت الأرض".^(٣٤) وعلى هذا نجد فيرجيل يصور

العادلين ومشرّعهم بالقدرة وعين البساطة، إن البيت الذى أبدعه مثله مثل الصاعقة التى تبعثر كل ما يقابلها شاهرة قوتها بضربة واحدة.

إن هذا الفهم للونجينوس الذى نراه تتفرد به أعمال مونتايين على مدار القرن الذى يعيش به، ويظل منقطع النظير حتى مرور سبعين سنة أخرى بالقرن التالى مع صدور كتاب^(٣٥) *Dissertation sur la Joconde*. ومما لا شك فيه أن معظم الأعمال الفرنسية والإيطالية فى القرن السابع عشر والمنشورة قبل سنة ١٦٧٤^(٣٦) تورد العديد من الإشارات إلى عمل لونجينوس عن السم، ولكن معظم تلك الإشارات عبارة عن مداخلات عند نقاش فكرة السم أو الأسلوب الفخم، دون أن تعكس على سبيل المثال فهمًا عميقًا، أو حتى اهتمامًا فعليًا، بفكرة "السم" بصفتها قوة بمقدورها أن تمنح أبسط الكلمات قوة تجعلها فى قوة سناء البرق بحيث تخطف وتبهر القارئ والناقد فى آن. ومن بين الاستثناءات الطريفة للعمل بعنوان *Les amours de Psyché et de Cupidon* (١٦٦٩) الذى ألفه لا فونتايين *La Fontaine*، حيث يجعل شخصيته أريست *Ariste* لا يذكر اسم لونجينوس فحسب، بل يعيد صياغة نص *Peri hupsous* فى حوار عن الملهاة والمأساة^(٣٧). كما نجد استثناء من نوع آخر فى عمل راسين *Racine* وإعادة صياغته الساخطة لنص *Peri hupsous* فى مقدمة كتابه *Britannicus* (١٦٧٠). ولم تكن الطباعات الجديدة والترجمات اللاتينية التى تناولت هذا المؤلف فى القرن السابع عشر بأكثر من تلك التى كانت قد ظهرت على مدار القرن السادس عشر، كما أنه قد تمت طباعتها جميعًا فى دول تعتنق المذهب البروتستانتي، وذلك فيما عدا بعض الاستثناءات القليلة. أما جابريل دى بيترا *Gabriel de Petra* الذى درس اليونانية فى لوزان فقد نشر طبعته سنة ١٦١٢ على يد جان الثانى دو تورنيه *Jean II de Tournes*، وهو البروتستانتي الفرنسي الذى فر هاربًا من ليون سنة ١٥٨٥ قاصدًا جنيف. أما الأنجليكاني جيرار لانجاين *Gerard Langbaine* (١٦٠٩-١٦٥٨/٦٩)

فقد أصدر طبعة، تدين دون صخب القول إلى طبعة بترا التي نشرها في أكسفورد ويليام ويب (١٦٣٦ و ١٦٣٨ و ١٦٥٠). كما تم إنجاز ترجمة فرنسية سنة ١٦٤٥ تقريباً، ربما على يد مازارين Mazarin، ولكنها بقيت مجهولة حتى أعاد بيرنارد واينبيرج Bernard Weinberg نشرها سنة ١٩٦٢^(٣٨). أما الترجمات التي ترد باللغات المحلية قبل ترجمة بوالو فتتمثل في ترجمة نيكولو بينللي Niccolò Pinelli (في بادوا سنة ١٦٣٩) - وهي فيما يبدو لم يبق منها أثر يذكر - وترجمة جون هول John Hall (لندن ١٦٥٢)، وهي التي يبدو أنها مرت مرور الكرام وقت نشرها^(٣٩).

يمثل جان لويس دي بالزك الذي يرجع عودة معرفته بلونجينوس إلى وقت مبكر من سنة^(٤٠) ١٦٢٧ حالة خاصة ومثيرة للاهتمام. فهو يلمح سنة ١٦٣١ بشكل غير صريح إلى مقارنة يعقدها لونجينوس بين شيشرون وديموسثينز^(٤١)، ثم يشير في خطاب له سنة ١٦٤١ إلى نص ألفه بشأن مؤلف لونجينوس يعكف على إرساله إلى شابلين^(٤٢) Chapelain، ثم يستخدم العنوان اليوناني للمؤلف في وقت لاحق عقب ١٦٤٥ للسخرية من رجل متعف، ربما يكون جوزيف سكاليجر Joseph Scaliger أو والده المتحذلق^(٤٣). وبعد فترة قصيرة يعود بلزك مرة أخرى إلى المقارنة بين شيشرون وديموسثينز^(٤٤) في تقديمه لكتابه بعنوان Socrate chrétien، غير أنه قرب نهاية الكتاب يذكر امتداح لونجينوس للنبي موسى ولمقولة "ليكن نور" المقتبسة من سفر التكوين فقط لكي يختزل السمو ويقصره على كونه أسلوباً، ثم يرفضه كلية باعتباره لا يليق بالشخص المسيحي: "ليس هذا السمو الأسلوبى موضع شغفى واهتمامى اليوم، فلدى سمو أعلى فى الذهن" (ص. ٢٧٣).

إن رد فعل بوالو لتلك المقولة على لسان بلزك يمكن تفسيره على وجهين. الأول هو أنه بتشجيع من أخيه جيلز Guillaume Lamoignon أو ربما أوليفيه باترو Olivier Patru قد يكون رجع إلى المؤلف بعنوان "La Critique payenne" الذى يلمح

بلزك إليه. فاكشف بوالو فى لونجينيوس ناقداً محنكاً، لم يكن بلزك من الحكمة بما كان لكى يدركه. ثم بعد ذلك مسلماً نفسه لزام إغراء لم يستطع التغلب عليه اتخذ بوالومن طموح بلزك إلى "سمو أعلى" دعوة لتدمير بلزك باستخدام محاكاة تهكمية سريعة. وللتعبير عن الفرق بين مفهوم "السمو" كما يدعو له لونجينيوس وفكرة السموم بمعنى الأسلوب المتفهيق - كما يراه بلزك ومعه آخرون - يحول بوالو فكرة "فليكن نور" إلى "خلق الفاصل الأعظم للطبيعة بكلمة واحدة النور" - وهى الترجمة المسهبة التى تذكرنا بكتابات بلزك، وتجعله يدفع الثمن باهظاً لتحقيره من شأن مكانة لونجينيوس بوصفه ناقداً. ويسترسل بوالو فى محاكاتها قائلاً: "لقد صنعت ما قلت فى أسلوب سام، إلا أنه على الرغم من ذلك ليس سامياً، لأنه لم يأت بشيء مذهل أو معجز يستحيل على المرء الإتيان به. ولكن انظر إلى ما قاله الرب: "ليكن نور، فكان نور" حيث تمثل هذه الصياغة اللغوية الاستثنائية للعبارة، التى تبين انصياع المخلوق لخالقه، السموم الحق، بل أنها محاطة فى الوقت نفسه بهالة من القداسة" (Euvres diverses ص. ٣٣٨). لقد كان لهذا التمييز أهمية كبرى لدى بوالو، فهو يطور تلك الفكرة فى الطبقات التالية لمقدمة كتابه Traité du Sublime، وهى موضوع تحليله المستمر فى عاشر مقالاته بكتابه Réflexions critiques الذى ألفه عقب سنة ١٧١٠ وتم نشره عقب وفاته. ومن المثير للانتباه أن نلاحظ أن محاكاته الساخرة لمبدأ "ليكن نوراً" قد عادت مرة أخرى فى أعماله الأخيرة، ولكن على نحو مترهل أكثر بكثير من ذى قبل (قارن ص. ٥٥٥).

وسواء أكان سوء فهم بلزك ثم رفضه للونجينيوس هو سبب التفات بوالو إلى نص Peri hupsous أم لم يكن فإن ما كان يشغله من موضوعات قد قادت به فى وقت مبكر من سنة ١٦٦٤ إلى اهتمام شامل بلونجينيوس. فإن الترجمة الفذة التى نشرها بعد عشر سنوات أخرجت هذا الانشغال إلى النور، ولكنها لم تكن نهاية المطاف. فبإيقاظ لونجينيوس من

المسقوط في هوة النسيان وضع بوالو نهاية لقصة إهمال لونجينوس الطويلة. وبسعيه الحثيث من أجل استكشاف عجائب وبواطن مفهوم الممو حتى وفاته، أدى بوالو إلى تحويل مسار النقد الأدبي بشكل جذري^(١٥).

الهوامش

- ١- طُبعت الطبعة الأولى باسم دينيس تييريه.
- ٢- انظر Boileau Œuvres complètes, ed. F. Escal (Paris: Gallimard, 1966), p. 856.
- بإستثناء ما يشار إليه كل الترجمات أنمها مؤلف المقال الحالي.
- 3- Bernard Weinberg, 'Translations and commentaries of Longinus, On the Sublime, to 1600: a bibliography', Modern philology 47 (February 1950), 145-51; Jules Brody, Boileau and Longinus (Geneva: Droz, 1958).
- 4- Catallus, et in eum commentarius M. Antonii Mureti (Venice: Paulus Manutius, 1554).
- 5 -Page 57r-v. ترجمة Mary Morrison, 'Henri Estienne and Sappho', Bibliothèque d'humanisme et Renaissance 24 (1962), 389-90.
- 6- Morrison, 'Henri Estienne and Sappho', p. 389, and Rigolot, 'Louise Labé', pp. 19-31, ٢٧-٣١, وخصوصاً ص.
- 7- Julia Haig Gaisser, Catallus and his Renaissance readers (Oxford: Clarendon Press, 1993), p. 159.
- 8 -Muret, p. 57r-v; Morrison, 'Henri Estienne and Sappho', p. 390.
- 9- Muret, p. 57v; Morrison, p. 390.
- 10-Morrison, 'Henri Estienne and Sappho', p. 390.
- ١١- انظر Pierre Costil, André Dudith, humaniste hongrois, 1533-1589: sa vie, son œuvre et ses manuscrits grecs (Paris: Les Belles Lettres, 1935). p. 282, n.5.
- ١٢- انظر Brody, Boileau and Longinus, p. 10.
- ١٣- تستند هذه المعلومات إلى سجلات Robert W. Patterson, Class of 1876, Collection of Horace in the Rare Books and Special Collections Department of Princeton University Library.
- ١٤- انظر Marc Fumaroli, L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique (Geneva: Droz, 1980), p. 165-7.
- ١٥- انظر Costil, André Dudith, humaniste, hongrois, p. 282. n. I, and Bernard Weinberg, 'ps. Longinus, Dionysius Cassius', in Catalogus translationum et commentariorum: mediaeval and Renaissance Latin translations and

- commentaries, 7 vols. (Washington, DC: The Catholic University of America Press, 1960 -), vol. II (1971), p. 198.
- 16 - Weinberg, 'Translations and commentaries of Longinus,' p. 149.
- 17 - Charles Dejob, انظر *الثانية*. انظر *الثانية*.
- Marc-Antoine Muret: un professeur français en Italie (Paris: Thorin, 1881), p. 56.
- 18 - نرى إلماخا محتملاً إلى لونجينوس في خطبة ألقاها ميوريه سنة ١٥٧٢ عن شيشيرون. انظر Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, p. 170, n. 256 and p. 178, n. 271.
- (19) Longinus On the Sublime: the Greek text edited after the Paris manuscripts, ed. W. Rhys Roberts (1899; 2nd edn 1907; rpt. Cambridge: Cambridge University Press, 1935), p. 69.
- 20 - انظر Gustavo Costa, 'The Latin translations of Longinus's Περὶ γρῶς in Renaissance Italy', in *Acta conventus neo-latini bononiensis*= Proceedings of the fourth international congress of neo-Latin studies, Bologna 26 August to 1 September 1979, ed. R. J. Schoeck (Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1985), pp. 224-33, esp. pp. 228-30.
- 21 - Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, pp. 177-8.
- 22 - Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica*, ed. D. Aguzzi-Barbagli, 3 vols. (Florence: Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento, 1969-71), vol. I, p. 44.
- 23 - Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (1961; rpt. Chicago: University of Chicago Press, 1974), vol. II, p. 785.
- 24 - On the Sublime, ed. Roberts, p. 43. هذه القطعة بكاملها من عمل Patrizi يقتبس. انظر أيضًا (vol. II, p. 265; pp. 304 and 325) *La deca ammirabile* (vol. III, pp. 367 and 387-8).
- 25 - Dionysii Longini philosophi et rhetoris Περὶ γρῶς. libellus, cum notis, emendationibus, & praefatione Tanaquilli Fabri (Saumur: Ionannes Lenerius, 1663).
- 26 - Robert Aulotte, 'Sur quelques traductions d'une ode de Sappho au XVI^e siècle, *Lettres d'humanité* (December 1958), 108-9, and Morrison, 'Henri Estienne and Sappho', p. 388.
- 27 - Dorothy Gabe Coleman, 'Montaigne and Longinus', *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 47 (1985), p. 407.

- 28- Les œuvres morales & meslees de Plutarque, 2 vols. (Paris: M. Vascosan, 1572), vol. II, p. 608 r-v.
- ٢٩- يستند النقاش الدائر حول مونتاني لاحقاً جزئياً إلى المقال بقلم J. L. Logan, 'Montaigne et Longin: une nouvelle hypothèse, Revue d'histoire littéraire de la France 83 (1983), 355-70.
- 30 -II.17, 'De la præsumption' ['Of presumption']. The complete essays of Montaigne, trans. D. M. Frame (1958; reprint Stanford: Stanford University Press, 1975), pp. 482-3. في هذا حرر مؤلف المقال بتصر بسيط ترجمة 3-482. في هذا Frame حرر مؤلف المقال بتصر بسيط ترجمة 3-482.
- 31 -III.5, 'Sur des vers de Virgile' ['On some verses of Virgil'], p.665.
- 32 -II.37, 'Du jeune Caton' ['Of Cato the younger'], pp. 171-2. الكلمة 'choir' (chœur) في طبعة سنة ١٥٨٨ 'heart' (cœur) فتصبح 'secretus' 33 - لا يبدأ سوى بيت واحد فقط من أشعار فيرجيل بشكل من أشكال كلمة 'secreti', Aeneid 6.443), ولكنها لا تقف مستقلة بذاتها كما يحدث في البيت Aeneid 8.670
- (34) On the Sublime, ed. Roberts, p. 65.
- 35 - انظر Brody, Boileau and Longinus, p. 31, n. I, and pp. 110-13, and Boileau, Œuvres complètes, pp. 1063-4.
- 36 -انظر Brody, Boileau and Longinus, pp. 13-18; Fumaroli, L'âge de l'éloquence, passim, esp. pp. 277, 335, 348, 549, n. 301, 577 n. 354, 581, 650 n. 541, 682-3; and Fumaroli, 'Rhétorique d'école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du traité "Du Sublime" au XVIe et au XVIIe siècle', Revue d'histoire littéraire de la France 86 (1986), 33-51.
- 37 - La Fontaine, Œuvres diverses, ed. P. Clarac (Paris: Gallimard, 1958), p. 184. انظر أيضاً Brody, Boileau and Longinus, pp. 29-31.
- 3٨ - انظر Bernard Weinberg, 'Une traduction française du Sublime de Longine vers 1645', Modern philology 59 (1962), 159-201.
- 3٩ - انظر Weinberg, 'Une traduction française', pp. 176-81 and Brody, Boileau and Longinus, p.11.
- ٤٠ - يتم تفسيرها في عمل بعنوان Apologie pour monsieur de Balzac (1627; reprint 'le Sophiste Longin' (p. 75). Saint-Etienne, 1977), Longinus I.4
- 41 - Les œuvres de monsieur de Balzac, 2 vols. (Paris: Thomas Jolly, 1665), vol. I, p. 324.
- 42 - Œuvres, vol. I, p. 847. يكاد يكون تاريخ الطباعة ألا وهو ١٦٤٤ خاطئ بشكل مؤكد

43 -Balzac, Entretiens, ed. B. Beugnot, 2 vols. (Paris: Didier, 1972), vol. I, p. 107.

44 -Socrate chrestien (Paris: Augustin Courbé, 1652), fol. E8r.

(*) إنه لمن دواعي سروري أن أتوجه بالشكر للأشخاص الآتي ذكرهم:

Jan Logan, François Rigolot, John Considine, Alexander Ulanov, Charles Fineman,
John Keaney

لكل ما قدموه من تشجيع ودعم. أما بالنسبة إلى وجهات النظر المتصلة بالسمو في القرن

الثامن عشر، انظر مقال Jonathan Lamb في كتاب The Cambridge history of literary criticism, ed. C. Rawson and H. B. Nisbet vol. IV, The eighteenth century (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 394-416.

التطورات على الصعيد الوطني

ترجمة: مصطفى رياض

ودعاء إمبرابي

(٥٦)

النقد الأدبي الإنجليزي في القرن السابع عشر:

القيم الكلاسيكية والنصوص والسياقات الإنجليزية

جوشوا سكوديل

طبق النقاد الإنجليزي في القرن السابع عشر مفاهيم مشتقة من الثقافة الكلاسيكية على الأدب الإنجليزي تتعلق بأهداف الكاتب والمواهب الطبيعية والطرائق الفنية. ولم يقتصر تأثير مذهب الكلاسيكية الجديدة الذي اتسم بالمرونة على تشكيل فكر النقاد/ الشعراء من أمثال جونسون ودرآيدن، بل إنه استوعب في إطار التراث الأدبي المعتمد بعض المؤلفين، الذين لا يسهل تصنيفهم داخل النموذج الكلاسيكي الصارم للأدب من أمثال: تشوسر وشكسبير ودون وميلتون. غير أنه على مدار هذا القرن المتسم بالصراع والتغير الاجتماعي السياسي اكتسبت النظم الكلاسيكية، التي طُوِّعت للاتساق مع التطورات التي شهدتها الساحة الإنجليزية، مدًا جديدًا من المعاني الثقافية.

يستقي الشاعر/ الناقد بن جونسون المنتمى إلى بدايات القرن السابع عشر مؤثراته من المصادر الرومانية في الأساس، من أمثال البلاغيين وسينيكا وعلى الأخص هوراس، وهي المصادر التي يؤسس جونسون عليها دوره الثقافي واعتقاده بضرورة أن يكون الناقد شاعرًا متميزًا في الأساس. فمثلته مثل هوراس (في كتاب فن الشعر ٣٣٣-٤٦ Ars poetica) يرى جونسون أن الشعر ينبغي أن يمزج بين تحقيق المتعة والنفعية معًا من خلال التعليم بجو تغلب البهجة عليه. ومثلته مثل المؤلف

الذى يتعلق بالأسلوب المشيشيرونى (١ / ٢ / ٣) يعتقد جونسون أن "الحكمة الطبيعية" أو الموهبة، ألا وهى الموهلات الأساسية لأى كاتب، لا بد وأن تتشكل من خلال "الممارسة" وتقليد (النماذج الكلاسيكية) ودراستها و"فنونهم" (أى معرفة القواعد الضرورية من أجل إنتاج أشكال التعبير المؤثرة)؛ حيث ينصح كوينتليان (فى كتابه Institutio oratoria ١٠ / ٣ / ١-٥)، بضرورة صقل شطحات "الإبداع" المتقدم واكتشاف المادة الشيقة للعمل الأدبى، وذلك من خلال إصداره أحكاماً صائبة فيما يتعلق بمدى تلازم هذه المادة للعمل الأدبى المزمع كتابته، لذا عقب إطلاق العنان للابتكار لا بد للمرء من المراجعة الرشيدة^(١).

وبقدر نفسه سعى الكُتَّاب الرومان من أجل التفوق على النماذج اليونانية يتعين على المؤلفين الإنجليز التبارى مع الكُتَّاب الكلاسيين: ولكن الكاتب الجيد دون تجاهل السابقين القدامى أو تقليدهم تقليدًا أعمى يعيد ابتكار أعمالهم من جديد. يؤكد جونسون على أن المذهب الكلاسى نفسه يشترط الاستقلالية، وذلك من خلال استرجاع مقولة سينيكا بأن "القدامى" مجرد "مرشدين لا قادة"، واقتباسًا للمفاخر التى يزهو بها الرومان بشأن تساوى خطباء الرومان فى زمن شيشرون وهؤلاء المنتمين إلى اليونان "المتخطسة"، يمدح جونسون الخطباء الإنجليز فى عصر النهضة فى صورة أفضل ممثل لهم وهو فرانسيس بيكون لتساويهم أو حتى تفوقهم على "اليونان المتخطسة أو روما المتعالية"^(٢).

يطبق جونسون المعايير الكلاسيكية على شكسبير^(٣)، حيث ينتقد فى مؤلفه الاكتشافات Discoveries شكسبير لتقصيره فى الالتزام بالقواعد الكلاسيكية ولتقصيره فى ضبط "خياله الممتاز" بالمراجعات والتتقيح. يمدح جونسون فى مريثته شكسبير لتفوقه على الكُتَّاب المسرحيين القدامى على الرغم من استخدامه "القليل من اللاتينية وأقل القليل من اليونانية" (بيت رقم ٣١)، فشكسبير هو "روح هذا العصر" (بيت

(١٧)، وهو ليس مجرد روح "لعصر بعينه، بل لكل الأوقات" (بيت ٤٣)، فبصفته أعمق صوت في زمنه أصبح الكاتب الكلاسيكي الإنجليزي الذى يتخطى كل الأزمنة. غير أن جونسون يستحذ على شكسبير - "الخاص بى" (بيتى ١٩ و ٥٦) - لكى يتخيل كاتبًا كلاسيكيًا يصل "الطبيعة" "بالفن" (أبيات ٤٧ - ٦٤). حيث يكرر إعلان جونسون، بأن التمتع بقدرة جيدة على الكتابة ينبغي على المرء العودة إلى "سندان ربات الشعر" مثل شكسبير (الأبيات ٤٧-٦٤) أصداء هوراس فى حثه الشاعر على العثور على ناقد يطلب منه إعادة الأبيات المعيبة إلى "السندان" مرة أخرى (فن الشعر ٤٤١). وبهذا مع امتداحه للمتوفى يلمح جونسون إلى أن كلاسيته المستقاة من هوراس كانت ربما هى الطريق إلى الوصول بكتابات شكسبير إلى الكمال.

يقدم جونسون أعماله على أنها تجمع بين الكلاسيكية والابتكار بأسلوب يقره المذهب الكلاسيكي. أكد السابقون على جونسون على تخطى الشعر للواقع الرتيب، فقد احتفى فيليب سينى بعالم الشعر ذى المثل "الذهبية"، فى حين لاحظ بيكون تلبية الشعر لرغباتنا فى الحصول على "تصرفات ... أكبر" من الواقع.^(٤) غير أن جونسون على النقيض يتبع هوراس (فن الشعر ٣٣٨)، قائلاً بأن الخيال الشعرى لابد وأن يكون ممثلاً للحياة الاجتماعية بشكل واقعى، فهو عند كتابته للأجناس الأدبية المحببة مثل الكوميديا والنوادر يبين جونسون اعتماده على نماذج القدامى من حيث الشكل، ولكنه يفصل عنها من حيث تصوير عالمه المعاصر. فمع امتداحه لاتباع المسرحية فولبون من حيث تصوير عالمه المعاصر. فمع امتداحه لاتباع المسرحية فولبون Volpone للقواعد الكلاسيكية الشكلية، فإنه يرى أن مسرحية (The alchemist) الخيميائى تمثل روح "مرج" الكوميديا الإنجليزية التى لا مثيل لها، وهى الروح المستقاة من "الأخلاق" الإنجليزية المميزة (الأمزجة الفكاهية). كما يستخدم جونسون أيضًا التأكيد الكلاسيكى على المتعة الأدبية من أجل تبرير الانحراف عن ممارسات القدامى. يتعين أن تقدم الأعمال المسرحية "ما يرغبه الناس" (حسب تفسير جونسون للمقولة الواردة فى فن الشعر ١٥٣)،

فهو يرى أن قوانين القدامى لا تؤدي كلها بالضرورة إلى "المتعة الشعبية" على مر العصور.^(٥)

غير أن جونسون يشعر بالقلق أيضًا إزاء إرضاء الأذواق المنحطة من خلال الإمتاع مع التخلي عن التعليم، وهو بانتقاده لكل من "العامّة المفتقدين للأخلاق" والرجال المحترمين الجاهلة، يتبنى جونسون - وهو الرجل الذي صنع نفسه بنفسه (العصامي) - المفهوم الروماني القائل بأن التميز (لا النسب) هو محك "النبل الحقيقي". فهو عادة ما يخاطب النخبة المثقفة الأخلاقية التي تقدر القيم الكلاسيكية وتسعى إلى "الريح" التعليمي بالقدر نفسه الذي تبحث به عن المتعة من الأدب.^(٦)

وبالفعل أثر جونسون "المثقف" كما كان يدعى تأثيرًا واضحًا على الاتجاه النقدي الذي تلاه، فقد استخدمت الأعمال التي أثبتت عليه وتتابع صدورها بعد وفاته في سنة ١٦٣٧ المعايير نفسها التي كان يستخدمها هو ذاته، فمن أوضحها مقولة ويليام كارتررايت William Cartwright بأن "جونسون الكلاسيكي" قد "سرق" القدامى "وأدخل عليهم الكثير من التحسينات".^(٧) كما أن المثال الذي قدمه جونسون شجع أتباعه، جماعة "أبناء بن" (Sons of Ben)، على تقليد الكلاسيين بشكل مباشر، فإن النقد الذي ينظمونه في صورة شعر يتبنى مجالا أوسع من القيم الكلاسيكية. ففي حين رأى جونسون شكسبير بإعادة صياغة ما كتبه شكسبير فقط، وجد ورثته في مديح هوراس للشاعر بيندار (القصيدة رقم ٤ / ٢) نموذجًا على تقدير الشاعر الحصيف المقيد بالقواعد للشاعر الذي يتخطى كل الأعراف والقواعد. فإن هوراس يبدأ بإعلان استحالة تكرار أسلوب بيندار "العظيم" و"المقدام" و"غير الملتزم بالقوانين" كأنه يتدفق كالنهر الفياض، غير أن القراءة قُدِّمًا في مديح هوراس لبيندار المنظوم في جملة من خمسة مقاطع شعرية توضح مدى قدرة هوراس الفنية على التقليد، وذلك بالإمساك بأسلوب الشاعر اليوناني الفخم (الأبيات ١-٢٤). ثم ينطلق هوراس بأسلوبه المعتاد

لكي يصف طريقته المتواضعة القائمة على الصنعة والحبكة الفنية، مؤكداً بذلك على القيمة المميزة لكل من الأسلوبين الشعريين (الأبيات ٢٧-٣٢). وفي المراثية المدحية التي تقدم لنا أعمق قراءة معاصرة للشاعر جون دون نرى أن توماس كارو Thomas Carew الشاعر التابع لمدرسة جونسون يتبنى هذا النموذج الذي قدمه هوراس.^(٨) ففي حين ينتقد جونسون الأوزان غير المشددة والغموض الذي يكتنف أعمال جون دون^(٩)، يمدح كارو رفض جون دون John Donne للمذهب الكلاسي "المتخلق" (بيت ٢٥)، كما يفيد بأن هذه الأوزان الغليظة التي يستخدمها دون بالإضافة إلى استعاراته العنيفة إنما تسفر عن "خيال عملاق... أقوى بكثير" (بيت ٥٢) مما يمكن أن تستوعبه اللغة التقليدية - وهو يقلد أوزان ومفارقات جون دون الخشنة مع نفيه القدرة على كتابة مراثية تليق بمقام جون دون. وعلى الرغم من تعظيمه "للابتكارات الخلاقة" التي يأتي بها جون دون (بيت ٢٨)، يؤكد تقليد كارو هذا البعد الذي ابتدعه هوراس عن قدرة دون الإبداعية التي لا تتفق مع المذهب الكلاسي.

غير أن كارو تماشياً مع الظروف الاجتماعية-السياسية الجديدة يعدل موقفه المتبنى لاتجاهات هوراس. ففي حين يصف هوراس الشاعر بيندار بأنه "لا يتبع القوانين"، يمدح كارو الشاعر دون على "قوانينه الصارمة" (بيت ٦١) و"حكمه العادل" (بيت ٦٤) بصفته "الملك الذي حكم حسبما تراءى له عرش الفطنة والموهبة العام" (أبيات ٩٥-٩٦). فالشاعر دون يشبه الإله الذي تسميه المواعظ الدينية "التي تحرم العصيان" بالكنيسة الإنجليزية "بالمملك العام"، حيث تورد هذه المواعظ ضرورة الانصياع للملك على الأرض الذين ارتقوا عرشهم بأمر من الرب ومن ثم وجبت له الطاعة.^(١٠) يقترح كارو المقارنة بين جون دون والملك تشارلز الأول باعتبارهما حاكمين لهما صفات إلهية ومن ثم يحق لهما السمع والطاعة. ففي حين ركزت الاعتراضات الموجهة لحكم تشارلز الاستبدادي المطلق (وهو الشعور الذي دفع قرار الملك سنة ١٦٢٩ بجل البرلمان) على اعتقاده المزعم أن بإمكانه الحكم كيفما يشاء،

رأى المدافعون عنه أن هذا الحكم المطلق هو الذى سمح له بالحكم حسب الاقتضاء تحت مظلة الرب. وهو بكتابتة فى أثناء فترة حل الملك تشارلز للبرلمان، يوظف كارو ذكره الشاعر دون للدفاع عن الملك بوصفه ملكًا تماثل سلطته المطلقة - ولكن غير الاستبدادية - على مملكته الشعرية تلك الصورة التى رسمها كارو لحكم تشارلز الأول فى إنجلترا.

عكف إدmond والر Edmund Waller على تكييف النموذج الهوراسى ليتمكن من امتداح ترجمة جون إيفلين John Evelyn للوكريتيوس Lucretius (سنة ١٦٥٦)^(١٠)، فقد كانت الترجمة، أى نقل الآثار الكلاسيكية الرفيعة الخالدة إلى اللغة الإنجليزية، واحدة من الأعمال الوطنية العظمى فى القرن السابع عشر. فقد عبر والر عن سعادته الغامرة بطريقة استعمارية فقال إن إيفلين قد فتح "حصن" لوكريتيوس (بيت ٣٧). وعلى الرغم من انتقاد جونسون أسلوب لوكريتيوس "الغليظ" والذى عفا عليه الدهر وكونه مناقضًا للقواعد التى يضعها هوراس^(١٢)، نجد أن والر، الذى يتبع أسلوب جونسون، والذى اشتهر بشعره "الرقيق" يمتدح عملية الاستحواذ الإنجليزية باستحضار بيندار كما كيف هوراس أعماله، ودون الذى كيف كارو أعماله. حيث تنادى فطنة لوكريتيوس "اللانهاية" و"الطليقة" بوجهات نظر غير تقليدية على نحو "جسور" (الأبيات ١٣ و ١٥ و ١٩). كما يعكس أسلوبه "مناظرة... هائلة" كانت اللغة اللاتينية "أضيق من أن تستوعبها" (البيتين ٢١ و ٢٥). ولما كان والر يكتب فى أثناء فترة خلو العرش التى أعقبت إعدام تشارلز الأول، نجده يؤكد على الإمكانات التدميرية للشعر الذى يتسم "بالجسارة" وذلك من خلال الربط الذهنى بين المفكر الحر لوكريتيوس، الذى لا يخضع عالمه "الديمقراطى" "أى ملك" (البيتين ٤ و ٦)، من ناحية، والرجال الإنجليز الثوريين الذين أطاحوا بنظامهم الملكى، من الناحية الأخرى.

أما أندرو مارفيل Andrew Marvell فيتبنى في قصيدته المدحية التي نظمها (سنة ١٦٧٤) تغنيًا بقصيدة جون ميلتون بعنوان الفردوس المفقود النموذج الهوارسي ويقلد جونسون في دفاعه عن الشاعر الذي يتسم بالجسارة الشعرية والسياسية^(١٣). ويتصدى مارفيل، الذي يعد أعظم أبناء بن، لشاعر جمع بين القصيدة الملحمية الوثنية والكتاب المقدس في عملية تركيبية غاية في الإبداع. وتقيس الأبيات العشر الأوائل التي يستحضر فيها مارفيل ذلك "التصميم الهائل" الذي يرسمه الشاعر الجسور - حيث يمثل النظام العالمي المسيحي والتاريخ المقدس كل - طموح ميلتون في مقابل الهوارسية المتواضعة التي يبديها مارفيل. وبينما يقلد ميلتون في استخدام الجمل المنمقة والمتكررة والتصميمات البارعة والوقفات المتنوعة وكذلك معجمله اللغوي، فإن استخدامه للقافية يميزه بشكل واضح عن ذلك الشاعر الملحمي العظيم الذي أبدع في تسطير الشعر المرسل. وتقدم الأسطر العشرة الأخيرة اعتذارًا عن القوافي التي لجأ مارفيل إلى استخدامها، مبينة أن عمل ميلتون "السامي" يعلو عن تلك "الموضة" الأدبية في الكتابة. أضفى ميلتون في مقدمته للفردوس المفقود (١٦٦٧)، القصيدة التي كتبها في أثناء فترة إعادة الملكية لبريطانيا، وهي الفترة التي كان يعارضها باستماتة، رنين سياسي على الكلاسي للقافية، وذلك من خلال تحاشيه "للعبودية المحدث للقفافي" وسعيه لتحقيق "حرية القدامى"، وهو الأمر الذي يعد بمثابة المعادل الشعري لتأييده للبرلمان وإعدام الملك تشارلز الأول^(١٤). وعلى الرغم من حصافة مارفيل في التعامل مع الجوانب السياسية بشكل ضمنى، فإن امتداحه لرفض ميلتون للقافية يعبر عن إطرانه على المواقف الشعرية والسياسية التي يتسم ميلتون بها دون تقديم أية تنازلات. كما يوحي إذعان مارفيل لذلك الخوف المبدئي الذي يشويه "الارتياب" (بيت ٦) من أن ميلتون ربما يكون قد دنس الديانة المسيحية بتلك الأساطير الكلاسيكية لينتقم لفقدان بصره بأن ميلتون يشعر بمرارة ما تجاه فترة إعادة الملكية، وذلك لأن قصيدة الفردوس المفقود تربط ما بين فقدان ميلتون لبصره والعزلة

السياسية التى سادت تلك الفترة (٧٠٢٦ - ٧٠٢٨). ويقارن مارفيل على نحو غير صريح بين ميلتون والشاعر الرومانى لوكان Lucan الذى ألف قصيدة ملحمة جمهورية فى ظل حكم نيرون Nero، وذلك بالاستشهاد بتعبير جونسون الافتتاحى بشأن "الشك" المشوب بالترقب الذى استخدمه جونسون فى أبيات المديح التى نظمها عند ترجمته لأشعار لوكان^(١٥). غير أن إنشاء مارفل على ذلك "الجلال" الذى "يسود" الملحمة (بيت ٣١) يوحى ضمناً بشكل يتسم بالظلمة أن ميلتون قد تسامى على غضبه من خلال إيداعه لمملكته الشعرية الربانية.

وعلى الرغم من معرفة ميلتون المتبحرة بفنون الشعر الكلاسي (وعلى الأخص اليونانية) وتلك القائمة فى أثناء عصر النهضة، علاوة على استقلاليته الفكرية التى فاقت سابقيه من الشعراء/ النقاد الإنجليز، فإن وجهات نظره حول التدريب الضرورى للشاعر وكذلك الهدف المنوط به تستدعى للأذهان الآراء التى روج لها بن جونسون. ولما كان ميلتون يؤمن إيماناً راسخاً بأنه "شاعر بالسليقة"، فقد استكمل هذه "الطبيعة" التى جُبل عليها "بالدراسة". فبالجمع بين المتعة والنفع يبرز الشاعر المثالى بالنسبة لميلتون "الفضيلة" من خلال جعل الحقيقة "ممتعة". ولكن متبعي فكر جونسون يغلّب عليهم الطابع الدنيوى. ولذا فقد كان ميلتون يطمح إلى كتابة شعر مسيحي مستخدماً الأجناس الأدبية العليا التى تتناول نماذجها الكلاسيكية الأساطير الوثنية، ومن ثم فقد ركز ميلتون على العلاقة بين القيم الكلاسيكية والمسيحية، وهو الأمر الذى يمثل العمود الفقرى للفن الشعرى الإيطالى فى عصر النهضة. وباستحضار المفهوم واسع الانتشار بأن الكتاب المقدس به خلاصة وإفية شافية، ينادى ميلتون بضرورة التوصل إلى نظائر توراتية للأجناس الأدبية الكلاسيكية الرئيسية. وسيكون من شأن تدين ميلتون الحق وإتقانه "اللياقة" الكلاسيكية والقواعد المحركة للأجناس الأدبية عظيم الأثر فى مساعدة ميلتون على مباراة فحول الشعراء الكلاسيين علاوة على شعراء عصر النهضة. وعلى الرغم من أن أتباع جونسون قد قبلوا بشكل عام الربط الذى عقده

هوراس بين الإلهام والشعر "المجنون" وغير المنضبط (فن الشعر ٤٥٣-٤٧٦)، فإن ميلتون يصرح بأن الشعر "هبة" إلهية الإلهام تتطلب الصلاة وكذلك ضبط النفس. وفي الفردوس المفقود، مثلما هو الحال مع توركاتو تاسو Torquato Tasso يسأل ميلتون الرب المسيحي الإلهام، بدلا من أن يتوجه بالسؤال إلى إحدى ربات الشعر الوثنيات^(١٦).

كما يختلف ميلتون عن أتباع جونسون في تبجيل أعظم شاعرين إنجليزين طموحا من حيث نوع النظم الذي يؤلفونه، وهما تشوسر Chaucer وإدموند سبنسر Edmund Spenser، باعتبارهما ممثلين لخط قومي "بروتستانتي" ملحمي يضاهي في جودته الشعر الذي نظمه القدامى. (فمثلته مثل العديد من البروتستانت يعتبر ميلتون الشاعر تشوسر "بروتستانتي الأصل" وذلك لشجبه رجال الدين والكنيسة في العصور الوسطى سواء في الأعمال الأصلية أو "المشكوك في صحة نسبتها الأبوكريفية"^(١٧)). أما بالنسبة إلى سبنسر فقد ولد تشوسر تماما، كأنه النسخة الإنجليزية من فيرجيل وذلك باعتباره "معينا بالإنجليزية التي لا تشويها شائبة". وعلى الرغم من ذلك فقد أدان جونسون ذلك التقليد لتشوسر وتلك المحاكاة لأسلوب سبنسر المهجور، سيرا على النهج الروماني بإصراره على الالتزام بالالتصاق بالاستخدام المعاصر للغة (هوراس فن الشعر ٤٧-٧٢؛ وكوينتيليان Institutio oratoria ١ / ٦ / ٣). وعلى العكس من ذلك نجد ميلتون يفاخر بكل من سبنسر وتشوسر في قصيدته التي نظمها لتخليد اسم ماركيز مانسو لكونهما نموذجين لإتجازات الشعر الإنجليزي. ويذهب جونسون إلى أن الشعر يفوق الفلسفة في قوته التعليمية، وبالمثل يقول ميلتون في مؤلفه بعنوان "أريوبايتيكا" (أو مجلس قضاة أريوبايتوس) Areopagitica (سنة ١٦٤٤) بأن سبنسر الذي يعد "معلما أفضل من كل من سكوتاس Scotus أو أكويناس Aquinas" يجسد تفوق الشعر على الفلسفة الذي تحدث عنه جونسون^(١٨).

ولكن ميلتون يتمثل وأبناء بن في إقراره بعظمة الشعراء الآخرين الذين ليسوا على شاكلته ويفضلهم؛ حيث يقول ميلتون في عمله المسمى "فى شكسبير" والذي يعد واحداً من بواكير الإقرارات الإيجابية بفضل وتميز كتابة شكسبير "الطبيعية"، بأن "البحور الشعرية السلسة التى تتدفق من ذلك المؤلف المسرحى يخجل منها "الفن القائم على المحاولات الجهدية والبطيئة" (السطرين ٩ و ١٠)، كان ميلتون على دراية بالمشقة التى تكبدها فى تولى موهبته الشعرية بالعناية والتربية والرعاية، ومن ثم فإنه يحط من قدر نفسه أمام شكسبير، تماماً مثلما فعل هوراس أمام بيندار. ويقوم ميلتون فى كتابته لا ألجرو L'allegro وإبل بينسيروسو Il penseroso (هذا الأخير الذى كتبه حوالى عام ١٦٣٧) باستكشاف أمزجة شعرية متقابلة. وذلك على الرغم من إن بينسيروسو الذى مثل مرحلة النضج الشعرى لميلتون يعد بمثابة القول الفصل فى قضية تلك الأمزجة المتقابلة التى جمعها ميلتون فى تجانس فريد. فبينما يأمل الشاعر فى هذا العمل أن يكتب شعراً ثرياً يحفل بالأصداء الروحية والمجازية " تعنى الأشياء مدلولات تفوق تلك التى تذهب إليها عقولنا لمجرد أن تطرق تلك الأشياء أذاننا" (سطر ١٢٠)، تحتفى لا ألجرو بكل من "الطبيعة" و"الفن" الكلاسى، وذلك من خلال الربط بين كل من وليد الخيال "شكسبير" ووليد العالم "جونسون" (السطور ١٣٢-١٣٤)^(١٩).

تذهب القصيدتان إلى تمجيد التنوع الشعرى الإنجليزى وذلك على نحو يجيش بالوطنية، كما أن مناظرات ميلتون النثرية التى قدمها فى أربيعينيات القرن السابع عشر تقترض جميعها علاقة تبادلية بين العظمة الشعرية والعظمة الوطنية. وفى ثانيا تشجيع ميلتون "للإصلاح" البيوريتانى (أى المتشدد فى أمور الدين)، نجده يتخيل نفسه كاتباً "لأنواع أدبية رفيعة" يمتدح فيها التوجيه الإلهى لإنجلترا، فضلاً عن كتابة عمل عظيم يشبه الملاحم الإيطالية والكلاسية، تعمل جميعها على إرشاد "أناس

عظماء". وفي خمسينيات القرن السابع عشر يعقد ميلتون مقارنة بين دموعاته النثرية عن إعدام الملك وفترة خلو العرش التي أعقبت ذلك، وملحمة تمجيد بني وطنه. وعلى الرغم من أن ميلتون، ذلك المناظر العنيف، يميز مثلما فعل جونسون بين صفوة متفقة ذات خلق من ناحية، و"الرعاع" من كل الطبقات، من ناحية أخرى، فهو يتخيل ويمنتهى الحماسة أن شعره يمجّد المبادئ والنماذج الكلاسيكية، وذلك من أجل انتقاد الحال التي آلت إليها إنجلترا لتصبح على إثرها دولة ضالة وآثمة، وهو الشعور الذي أفرز الفردوس المفقود. فهي القصيدة التي تأتي لتخاطب هؤلاء "الأكفاء... على قلتهم" (الجزء ٧، سطر ٣١). ومثلما هو الحال في دفاع ميلتون عن الشعر المرسل، نجد أن مقدمته لمسرحية Samson agonistes عذاب شمشون تطعن في القيم الأدبية ذات المعايير الكلاسيكية التي يمثّلها القارئ الإنجليزي، موحية بأنه لن يتمكن من تقدير المسرحية سوى هؤلاء الذين بوسعهم استيعاب الملهاة القديمة والتطهير الأرسطي. ويشجب ميلتون الملهاة المفجعة أو ذلك وذاك لأنها تتحرف عن خط الممارسة الأدبية الذي رسمه الأقدمون وجدير بالذكر أن الملهاة المفجعة هي نفسها ذلك الجنس الأدبي الذي دافع عنه جونسون واحتفى به جون درايدن في مقاله عن الشعر المسرحي (١٦٦٨) باعتباره معبراً عن العبقرية الإنجليزية التي تؤثر التنوع^(٢٠).

من الممكن أن نعقد مقارنة بين كلاسيكية ميلتون البيوريتانية وكلاسيكية ويليام دافينانت المؤيدة للحكم الملكي التي وردت في مقدمته لمحمته جوندبيرت Gondibert عام ١٦٥٠. ولما كان دافينانت يكتب في أثناء فترة خلو العرش (التي كان مناهضاً لها)، فإنه يمتدح الملحمة لقيامها بتشكيل صفوة مؤيدة لسياسة البلاط الملكي، بل وإرشادها في أثناء فترة الحكم. قام دافينانت بالمطابقة بين التقسيمات الاجتماعية في المجتمع الإنجليزي والفرقة التي وضعها أرسطو بين القلة المتفتحة والمهياة لتلقى الإقناع الأخلاقي، والكثرة التي تستحق العقاب (كتاب الأخلاق لأرسطو المهدى إلى

ابنه نيكوماخوس (Nicomachean ethics). ومن ثم فقد صرح دافينانت بأنه لا ينبغي أن تخاطب الملحمة عامة الناس الذين لا يستجيبون سوى "العقاب". كما ذهب مثلما فعل غيره من مؤيدي الحكم الملكي إلى ربط "الإلهام" الشعري "بالتعصب الديني" البيوريتاني الذي يستعصى على العلاج. ولذا فلم يكن غريباً أن يرفض مفهوم الإلهام، مؤثراً عليه المصادر الهوارسية للسلطة الأدبية التي تتمثل في الموهبة والتعلم والنقاد الفطناء. ثم عمد دافينانت إلى الحط من قيمة سلطة الشاعر الثقافية، وذلك كرد فعل معاكس للإفراط في التخيل. كما قدم دافينانت الفيلسوف هوبز Hobbes باعتباره أفضل النقاد له، زاعماً بأنه يتحتم أن يقوم الحكم الفلسفي بتنظيم أفكار الشاعر "الجامحة" وضبطها، ومن ثم التقليل من تشابهها مع طبيعة الدهماء المتمردين الذين يقارنهم دافينانت "بالإلهام الوحشي". لقد أصبح الفيلسوف الآن أكثر جدارة من الشاعر نفسه بأن يضطلع بمسؤولية الضبط الرشيد للخيال الشعري الجامح.

كان من شأن الازدواجية التي انطوت عليها آراء دافينانت بشأن السلطة الشعرية أن أسفرت عن العديد من التناقضات في كلاسيته. فعلى حين يمنع التقليد الشعراء من التفوق على سابقيهم، فإنه وبالفلسفة نفسها يكبح جماح "الشطحات" الشعرية. نهج دافينانت نهج أرسطو في التعميم بأن كل أشكال الإصلاح تنأى بنفسها عن كل أشكال الإفراط. وعلى الرغم من ذلك، فإن إعادة إنشاء حكم يؤيد النظام الملكي يستلزم طموحاً معيناً ومفراطاً، أكثر من احتياجه لمجرد الإصلاح، وذلك في مجال السياسة والشعر على حد سواء. وعلى الرغم من شجب دافينانت للطموح المفرط، فإنه يلاحظ أن "الرجال الصالحين" يُبدون "قدرًا قليلاً للغاية من الاشتهااء" للعظمة والسلطة. ومع سعي دافينانت لتحقيق العظمة الشعرية والقوة التوجيهية، يمتدح انحرافات الشعرية عن النماذج الكلاسيكية، وإن كان يفعل هذا على نحو يتسم بالحنز^(٢١).

شعر النقاد عقب فترة إعادة الملكية بمدى عمق الصدع الذى يفصل بين حاضريهم "والعصر السابق" الذى تميز بثقافة ملكية مستقرة، ولذا فقد اعتبر الكثيرون منهم أن عملية الإصلاح الأدبي التى تقودها الحركة النقدية أمر ضرورى من أجل تعزيز إعادة حالة النظام الداخلى والقوة الخارجية لإنجلترا مرة أخرى. ولذا فقد ظهرت فى الوقت نفسه مقولة "الإمبراطورية والشعر" (حسب قول إيرل روسكومون Earl of Roscommon) وهو الذى أصبح من الشعارات السائدة فى تلك الفترة. كما كان الناقد الكلاسي المحدث الذى ظهر فى فرنسا القوية تحت حكم لويس الرابع عشر نموذجاً جديراً بالتقليد فى إنجلترا. وعلى حين ظلت الأهداف التقليدية المعهودة قائمة فى الساحة الأدبية، حيث كانت تهدف إلى خلق الموازنة بين الإمتاع والتعليم مثل "الطبيعية" و"الفن" و"إبداعات الخيال" و"الحكم"، ظهر المزيد من النقاشات المطولة حول القواعد والتحليلات التقديرية للياقة الأسلوبية ومحاكاة الواقع ومدى انسجام النصوص الأدبية مع المثل الأخلاقية العليا. وكان من شأن ظهور شخصيات مثل توماس رايمر Thomas Rymer الذين كانوا فى الأساس نقاداً أكثر من كونهم كتاباً مبدعين، أن أصبحت تلك الشخصيات مثلاً شامداً على ذلك الصدع المتنامى بين "الخيال الشعري" و"الحكم النقدي"، وهو الأمر الذى نجده واضحاً لدى دافينانت.

إلا أن سلطة النقاد الأدبية لم تكن لتتمر هكذا دونما اعتراض. فنجد أن روبرت هوارد Robert Howard وويليام تمبل William Temple يتزعمان حركة لمناصرة الحرية فى مواجهة القواعد النقدية. كما تقوم أفرا بيهن Aphra Behn بإنكار اعتبار تلك "القواعد العفنة" و"المعرفة" الكلاسيكية التى يحتكرها الذكور عوامل ضرورية لنجاح الدراما. وأيضاً اعترض صمويل بترل Samuel Butler قائلاً بأن الشعراء "المتحذلقين والفلاسفة" هم القادرون على إصدار أفضل الأحكام وأدقها على الشعر. كما أن درايدن Dryden، الذى كان يعد بمثابة أعظم نقاد تلك الفترة، قد حذا حذو

جونسون في صياغة أعماله على غرار الشاعر - الناقد "الأكثر تنقيفاً" ألا وهو هوراس Horace. كما زعم درايدن بأن الشعراء هم "أكثر الناس لياقةً" ليكونوا نقاداً، ولكنهم ليسوا النقاد الشرعيين الوحيدين، حيث تعمل الأحكام التي يصدرها النقاد على مساعدة "إبداعات الخيال" الشعرى على البقاء داخل إطار "الحدود" الصحيحة. أما هؤلاء الذين يُنصّبون أنفسهم "رُقباء" على الشعر فهم متغطسون بدرجة كبيرة^(٢٢).

ومن ناحية أخرى نجد رايمر الذي يعد من أشد المناصرين تعصباً للقواعد الأرسطية، كما جمعها ونسقها النقاد الفرنسيون، يصب جام غضبه على الأعمال المسرحية الإليزابيثية لانحرافها عن تمثل الوحدات الشكلية (للزمان والمكان والحدث) وكذلك لعدم التزامها بمبادئ محاكاة الواقع واللياقة و"العادلة الشعرية" التي يفترض توافرها جميعاً في المسرحيات الكلاسيكية. وعلى حين يسلم المعارضون لهذه الفكرة على وجه العموم، أى الفكرة القائلة بأن الأدب والنقد الكلاسيكيين يتضمنان بعض المعايير والمبادئ الأساسية والباقية أبداً، فإنهم يدافعون عن التنوع الأدبي باستماتة. فقد أكد جون دينيس John Dennis معلناً بأنه يتحتم على الأدب أن يتكيف مع الديانات والعادات والتقاليد المختلفة. كما ذهب درايدن إلى أن المعايير التي وضعها رايمر "محدودة" وضيقة أكثر مما ينبغي، وأنه يتوجب على الاصطلاحات والأعراف أن تتلاءم و"الأمزجة" السائدة في عصر من العصور وبين أمة من الأمم^(٢٣).

تدافع مقالة درايدن التي كتبها عام ١٦٦٨ عن انحرافات الشعر الإنجليزي عن مسار القواعد الكلاسيكية والفرنسية. ويقوم هذا العمل بالتصدي للكيفية التي تعمل بها الأشكال الدرامية المختلفة عن الإمتاع والتهذيب في الثقافات المختلفة. وذلك من خلال إيراد أخاديت وكلمات المؤيدين للدراما الكلاسيكية والدراما الكلاسيكية الفرنسية الجديدة والدراما الإليزابيثية، فضلاً عن الدراما المقفاة التي يكتبها درايدن نفسه، وذلك قبل أن يعطى الكلمة الأخيرة للمدافعين الإنجليزي. فهناك العديد من

المناقيب التي تحظى بها الدراما الحديثة وتفتقر إليها الدراما الكلاسيكية، وذلك من مشاهد الحب التي تبث الشفقة والشجن في النفوس والتي منعت الأعراف الاجتماعية المؤلفين القدامى والكلاسيين من تناولها أو تصويرها. فالجدية الأخلاقية والالتزام بالوحدات اللذان تتميز بهما الدراما الفرنسية يعملان كما ينبغي على معادلة "المزاج الهوائي والمرح" الذي يتصف به الفرنسيون. وعلى العكس من ذلك نجد أن الدراما الإنجليزية وما تتمتع به من ملهات فذة وتتوحد معتمة للشخصيات والأحداث تناسب أناساً أكثر "عبوساً" وكأبة وتطبيقاتاً بينغون "الترويح". أطلق تيمبل أول قذيفة في "المعركة التي نشبت بين القدامى والمحدثين" والتي دخل طرفاً فيها العديد من المتقنين الإنجليز والفرنسيين في أوائل القرن الثامن عشر. وذلك عندما أعلن عام ١٦٩٠ سمو الأدب والثقافة الكلاسيين على نظريتهما الحديثين. فقد اتفق تيمبل مع درايدن على تفوق الملهة الإنجليزية الحديثة حيث عزا عظمتها كما فعل جونسون إلى "الأخلاق" المميزة للأمة دون غيرها من الأمم. وهو الأمر الذي ربطه تيمبل بالحرية وإنطلاقة الروح الإنجليزية^(٢٤).

وعلى حين رفض رايمر الأذواق المتغيرة "للعمامة غير العقلية" سعياً وراء قواعد ومعايير خاصة "بذوى الإدراك السليم" تتوارثها الأجيال، حاول درايدن التوصل إلى منزلة وسطى بين القيم المعاصرة وتلك الباقية. وبينما يزعم درايدن بأنه يتحتم عليه إرضاء جماهيره من المعاصرين حتى يكتب النجاح للكاتب، فإنه ينتقد عملية تكيف النص المغالي فيها من أجل إرضاء ذوق "عامي" سريع التبدل والزوال، فالأعمال العظيمة تعمل على إمتاع "المتقنين/ المتعلمين" و"الحكماء" وكذلك "كل العصور" بغض النظر عن تنوعها^(٢٥).

عملت معايير الصحة والتفقيح على تشكيل وجهة النظر الشائعة التي مفادها أن عملية التطور الأدبي الإنجليزي بدأت من عدم الصواب "الطبيعي" الذي وُصم به

الأدب في العصور الوسطى أو العصر الإليزابيثي أو كليهما لتصل إلى التنقيح في عصر إعادة الملكية. ويصف درايدن تطور الأسلوب بأنه بدأ طفلاً في العصر الإليزابيثي ليبلغ سن النضج في عصر إعادة الملكية. كما لاحظ كل من رايمر ودرايدن التنقيحات التي أدخلها والر على العروض، فيقول دنيس إن درايدن قد أكمل ما بدأه والر من قبل^(٢٦). ويقوم درايدن بتوحيد وجهة نظره عن التطور الأدبي مع الكلاسيكية الهوراسية. فقد هاجم هوراس الذين قدموا آيات الإجلال والتقدير لشيوخ الكتاب لا لسبب سوى كبر سنهم (الرسالة رقم ١٠١٨ / ٢ وحتى ١٠٨٩ / ٢). يستشهد درايدن في مقاله عن النقد الأدبي بهوراس، وذلك في ثانيا دفاعه عن الانحرافات الإليزابيثية عن مدار السوابق الأدبية الكلاسيكية، ولكنه يتحدث لاحقاً عن "المنقح الأعظم" هوراس لتبرير ما ذهب إليه نقد عصر إعادة الملكية، علاوة على عملية تصحيح مظاهر عدم البراعة والإتقان في الأدب الإليزابيثي. بل إن درايدن يسلط الضوء على مفاهيم هوراس الخاصة بالتطور الأدبي والمشتقة من وجهة النظر السائدة في التراث البيكوني (والمعادى للكلاسيكية) التي تقول بأن "كل عصر يتعلم من الآخر، فالأخير .. يعرف أكثر .. من سابقه"^(٢٧).

وعلى الرغم من ذلك فقد اعترى درايدن أيضاً، مثلما هو الحال مع العديد من معاصريه، قلق بشأن تمتع سابقه من عصر النهضة بمرتبة أعلى وأسمى فيما يتعلق بالأساسيات والمبادئ الأولية. حيث تذهب دراسته المؤثرة عن شكسبير وجونسون والتي عملت الكثير؛ لكي تعكس منزلتها النسبية، إلى أن الشاعر الكلاسيكي العالم يحتل مرتبة أدنى من تلك التي يحتلها الشاعر "طبيعي" العبقري. فعلى حين يعرب درايدن عن تقديره لجونسون باعتباره مؤسس الكلاسيكية الإنجليزية المحدث، فإنه يعتقد بأنه كان من الممكن أن يتميز جونسون وعصره في مجال الصواب الكلاسيكي. ويزعم درايدن بأن جونسون قد كتب أكثر المسرحيات "صواباً" في عصره وأنه لم يكن له سوى "هزات معدودات" مقارنة بغيره. وقد تناول درايدن بالدراسة والتحصيل والإعجاب

الكيفية التي تجمع بها حبكة مسرحية Epicoene الصواب الكلاسي إلى التنوع الإنجليزي. وعلى الرغم من ذلك يزعم درايدن أيضًا أن جونسون لم يأت سوى بالقليل من "إبداعات الخيال" وأنه قد عانى من "أخطاء" عصره على الرغم من حكمته، وعلى طرف النقيض من هذا نجد أن شكسبير كان يمثل تحديًا أكثر ثباتًا وعنادًا. فعلى الرغم من أن أسلوب شكسبير "غير المتقن" وغير المستقيم يقدم "إبداعات الخيال" تتجاوز "قيود الحكم" ومن أن حيكاته غير القابلة للتصديق (التي هاجمها رايمر على نحو صحيح ومطابق للحقيقة) تشي بعصر غير مهذب، فقد سطع نجم شكسبير، دونما تعلم منه أو عناء، ليصبح الشاعر "الأكثر شمولية" بين الشعراء المحدثين بل ولعله "بين الشعراء كافة، وذلك لسببه أغوار الطبيعة الإنسانية من خلال التصوير منقطع النظير للشخصيات المختلفة. لقد استأثر شكسبير "الإلهي" هذا بكل الفضل والمجد والثناء حتى كأنه "لم يترك أى قدر من المديح... إلى حد ما" إلى أى من لاحقيه. وعلى العكس من شكسبير نجد أن معايير الصواب فى عصر إعادة الملكية لا تظهر على هيئة تطور غامض، وإنما فى شكل استراتيجية للبقاء، فكما قال درايدن فى مقاله، كان يتحتم على الكتّاب المسرحيين فى عصر إعادة الملكية أن يطرقوا سبلا أخرى وذلك بعد رؤيتهم لكل ما أنجزه سابقوهم^(٢٨).

لعل الدفاع الذى ساقه درايدن عن شكسبير (فى مواجهة رايمر) باعتباره "عبقريًا" على الرغم من "هفواته" يعيد إلى أذهاننا نصيحة هوراس لنا بأن نغفر ونتغاضى عن الهفوات الصغيرات لعظماء الكتّاب (فن الشعر ٣٤٧-٣٦٠) وكذلك بمبحث "فى السموم" الذى يعلن فيه لونجينوس تفوق الكاتب "السامى" الذى تعتبر كتاباته بعض العيوب على نظيره متوسط الجودة أو ضئيلها الذى تخلو كتاباته من أى عيب (٣٢٠.٨ - ٣٦٠.٤). وعلى الرغم من ترجمة أعمال لونجينوس إلى الإنجليزية عام ١٦٥٢، فإن تأثيره العظيم على الاتجاهات النقدية يؤرخ له بصدر الترجمة الفرنسية التى قدمها بوالو عام ١٦٧٤. عمل لونجينوس على إمداد درايدن ومعاصريه

بالسلطة الكلاسيكية اللازمة للإعلاء من شأن المزايا الأدبية الأخرى بجوار الصواب، وبالفعل اقترح درايدن عام ١٦٧٠ أنه ينبغي أن يكون الشعراء "جسورين" بدلا من أن يكونوا "مغرقين في الحذر". وبحلول عام ١٦٧٧ قرن درايدن ما بين كل من هوراس ولونجينوس بغية الدفاع عن "العبقري السامي" الذي قد يأتي ببعض الأخطاء^(٢٩).

وكما يشهد درايدن على صحة ما ذهب إليه شكسبير، فإنه يمكن اعتبار عملية امتداح عدم الصواب الذي يتميز بالسمو على القدر نفسه من الوطنية مثل ابتغاء الصواب نفسه؛ حيث يعلن أحد أكثر السطور التي كتبها والتر ديوغا بأن الشعر الإنجليزي "جسور وسام"، ولكنه ذو مظهر مهمل^(٣٠). ومن ثم أخذ الإعجاب الذي يقارب العبادة بميلتون في التبرعم والازهار فقد تناول درايدن نفسه ميلتون على نحو يشي بالإعجاب والتناقض في الوقت نفسه. حيث كان درايدن ينظر إلى ميلتون باعتباره كلاسيكيا "ساميا" يعلو فوق أي انتقاد، ولكن مع اعتباره مؤلفا مخطئا يحتاج إلى مراجعة وتصويب. ويمتدح درايدن ملحمة الفردوس المفقود في تصديره للإعداد الأوبرالي لها، وذلك باعتبارها واحدة من قصائد إنجلترا "الأعظم سموًا"، كما نجده يدافع عن "الجسارة" الميلتونية. وعلى الرغم من ذلك، يوجه ناثانيل لي Nathaniel Lee الانتباه إلى الهدف التصحيحي الذي قصده درايدن واتبه عندما قام "بتهنيد" ما تصوره ميلتون ب"فظاظة" وصاغه من خلال "أفكار خشنة النسيج" وذلك ليجعله "أعذب لغة". يحتفي درايدن في مقام آخر بالسمو الميلتوني، إلا أنه يعود لينتقد القطع "السطحية" والوزن الذي "تمجّه الأذان"، والقاموس الشعري "العتيق" (وهو الأمر الذي يتعارض مع المبدأ الهوراسي) وأخيرًا أوجه الانحراف العديدة عن الملحمة الكلاسيكية. ومثلما زعم جونسون بأنه أحب شكسبير "حبًا أعمى"، يحاكى درايدن جونسون بإصداره امتداحًا لا يتفق وقواعد النقد النزهية، يقول فيها بأنه أحب ميلتون "حبًا أعمى". وفي تسعينيات القرن السابع عشر نادى النقاد "المحبون حبًا أعمى" بميلتون "كنزًا" قوميا "ساميًا": حيث وضع جوزيف أديسون Joseph Addison، في تقريره

الخاص بأعظم الشعراء الإنجليز ميلتون "الجسور والسامي" فوق "قواعد النقاد الأكثر إحكامًا". وفي عام ١٦٩٥ صرح دنيس بأن الشعر الإنجليزي "جسور وسامي" وذلك قبل قيامه بعقد مقارنة بين ميلتون وبندار السامي. وفي عام ١٧٠٤ زعم دنيس بأن "العبقرية الجسورة" لميلتون قد أسبغت على إنجلترا شرفًا عظيمًا يتمثل في ملحمة سميت "مخالفاتها للقواعد والأصول الأدبية" فوق كل القواعد التي وضعها القدامى^(٣١).

استرعى انتباه لونغينوس وجهة النظر التي فحواها أن السمو يقوم في الأساس على الحرية السياسية (جزء ٤٤). فهناك أصداء سياسية واجتماعية للتناقض الذي وضعه الإنجليز بين السمو والصواب؛ حيث ارتبط السمو بحرية المواطن الإنجليزي، بينما ارتبط الصواب بالنظام الملكي المطلق في كل من إنجلترا وفرنسا. ويعزو النقاد التهذيب الذي حدث للأدب الإنجليزي في عصر إعادة الملكية إلى التأثير المتنامي للحاشية الملكية، كما ذهب درايدن إلى أن قدامى الكتّاب المسرحيين الإنجليز كانوا "غير مصقولين" نتيجة لاختلاطهم المحدود بالحاشية الملكية. كما صرح روبرت وولسلي Robert Wolsely بأن إقامته في بلاط إيرل روشستر Earl of Rochester ساعده على "إصلاح" الدراما في أوائل القرن السابع عشر. إلا إن الاندماج في الحاشية الملكية من شأنه أن يخلق حرية التعبير وكذلك السمو الجسور. وقد قام درايدن في أثناء السنوات الأخيرة التي قضاها بين صفوف المنبذين من بلاط ويليام الثالث باعتباره أحد أنصار جيمس الثاني بعد ثورة ١٦٨٨، بالمقارنة بين الرخص الشعرية المشتقة من سابقه الإنجليز والماجنا كارتا؛ حيث قابل بين هجمات جيوفينال "الحماسية" على الطغيان والأهجيات الهوراسية "الذليلة" التي "تدين بدين الحاشية" وكذلك بين "السمو" الإنجليزي "والعبودية" الفرنسية للقواعد الكلاسيكية. ويقدم درايدن كتاب البلاط الفرنسي على أنهم أقل حرية حتى من كتاب روما الأوغسطية: وتبرهن نصيحة فيرجيل "الأمينة" لأغسطس في الإتيادة على أن "رجل البلاط الملكي" في غير حاجة لأن يكون "خادمًا وضيعًا"، إلا أن النقاد الفرنسيين الذين يجتمعون

مرتدين تحت نير "سيد مستبد" لم يكونوا "ليجروا" على ملاحظة حقيقية كهذه. وعلى حين يوجه الوطني المناصر للملك جيمس الناقد درايدن إلى استرقاق النقاد الفرنسيين، يهاجمهم تيمبل (عضو الحزب البريطاني المناصر للإصلاح والمعروف لاحقاً باسم حزب الأحرار) باعتبارهم "حكاماً مستبدين" مقلدين لطاغيهم^(٣٢).

عمد النقاد إلى عقد مقارنات بين الحركات المسرحية المعقدة وغير المقيدة والأسلوب الجدل والصياغات اللغوية الجسورة التي تميز جميعها أسلوبهم الإنجليزي الأصل من جهة والصواب الأدبي الفرنسي من جهة أخرى. وهو الأمر الذي لم يخلُ بحال من الأحوال من أصداء سياسية تعتمل دائماً في خلفية تلك المقارنات. وعلى أية حال فإن أحد أعظم المشروعات الأدبية والنقدية في أواخر القرن السابع عشر كان يهدف إلى تلطيف الشدة أو القوة الإنجليزية أو الإليزابيثية من خلال الصواب الفرنسي أو ذلك الخاص بعصر إعادة الملكية، ومن ثم القيام بالمزج والتأليف بين الطراز الكلاسي والحرية (كما هو الحال في دستور إنجلترا المثالي "والموازن"). نادى ريتشارد فليكنو Richard Flecknoe بألا تكون الدراما "سطحية" للغاية (مثل الدراما الفرنسية) ولا أن تكون "شديدة الارتباك" والتشويش (مثل الدراما الإليزابيثية) وفي مؤلف درايدن باسم المقال نجد أنه حتى المدافع عن الدراما الإليزابيثية ينصح بضرورة الوصول إلى طريق وسط بين أوجه القصور والنقص الفرنسية وأوجه الإفراط والمغالاة الإليزابيثية. فعند مقارنة قدرات المسرح البريطاني الخشن "بالمهارة" التي يتمتع بها مسرح فترة ما بعد إعادة الملكية مع افتقاره "للعبقية"، نجد أن درايدن قد امتدح وليام كونجريف في سنة ١٦٩٤ من خلال خطاب شعري وذلك لتخفيفه مدى "قوة" و"شجاعة" الكتابة الإليزابيثية للحصول على "الفخامة" والحكم اللذين يميزان عصر إعادة الملكية لدرجة أن "عصر الألفية الحالي يحجب بها سابقه" (الأبيات ٢، ١٢-١٣، ٥٧، ١٩)^(٣٣). يعكس هذا المنح الموجه من جانب درايدن قدرًا أكبر من الأمل تجاه الثقافة الإنجليزية أكثر اقتناعه بقدرات كونجريف.

يقدم نقاش الشعر الإنجليزي الذي يعرض له درايدن في كتابه بعنوان Preface to his Fables (١٧٠٠) - وهو عبارة عن مجموعة من الترجمات - القول الأخير لميوله بشكل عام عبارة على شعوره بأن الأدب الإنجليزي عليه بالضرورة إحداث التآلف بين فضائله المتنوعة. ويدعى درايدن من خلال تعظيمه للثقافة القومية أن تشوسر يضارع في كتاباته الملاحم الكلاسيكية، بل إنه مثله مثل هومر وفريجيل يتمتع بتبجيل أمته له. وفي جدل يذكرنا بذلك الذي أجراه قبالة شكسبير يعلن درايدن أن تشوسر على الرغم من خشونة أسلوبه وعروضه فقد كان يتمتع "بطبيعة شاملة" تمكنه من تصوير "الأمة الإنجليزية بأسرها في عصره". وفي هذا الصدد يعتبر تقدير درايدن لقدرات تشوسر العبقريّة على المحاكاة مبتكرًا بنفس قدر امتداحه لأعمال شكسبير.

يستعرض درايدن الشعر الإنجليزي من منظور "الخطوط" العريضة المختلفة بحيث يقارن ما بين الخط الملحمي في كتابات تشوسر وسبنسر وميلتون، من ناحية والخط "الصحيح" بداية من إدوارد فيرفاكس Edward Fairfax وانتهاء بوالر Waller. ويضع درايدن نفسه من خلال الترجمة بصفته موحد تلك الثقافتين: تمامًا مثلما يدعى سبنسر أنه قد روح تشوسر "قد ليستة وانتقلت إليه"، ولكن درايدن "يضيء لمعة" بل "ويصحح" تشوسر. ونجد أن درايدن بالفعل في سعيه للمزج بين الثقافات الإنجليزية المتنوعة يمحو الحدود الفاصلة بين ما هو أصلي وما هو تقليد وما هو خشن وما هو صحيح. يضع درايدن نفسه في حزب واحد مع تشوسر بصفته شاعرًا مقلدًا، بل ومع الشعر الإنجليزي بشكل عام، وذلك بادعائه أن "تهذيب" تشوسر للمادة الشعرية الإيطالية يبين مدى "تحسين العبقريّة الإنجليزية أي ابتكار" بدلا من "الاختراع من جديد". ويأمل درايدن بشيء من التواضع بعد أن أقر بأنه وزمنه لم يصل إلى حد الكمال بعد، أن تعيش أعماله زمناً بالقدر الكافي طويلاً؛ لكي تستحق "التصحيح" بدورها. ومن المثير أنه يخفف من التوجه التقدمي الميل إلى التفتيح بمفهوم نسبي

للتغيير الأدبي، وهو بهذا يتوسع فيما ساقه هوراس من تعليقات حول عدم الاستقرار اللغوي (فن الشعر ٧٠-٧٢) من خلال عرض تحديثه لتشوسر على أنه نوع من أنواع رد الفعل للتغيرات الثقافية واللغوية التي يصبح بموجبها جميع أنواع الشعر، بغض النظر عن عظمتها، من الأنواع "الميتة" أو "المبهمة" وفي حاجة إلى "تحول" من أجل إعادة إحيائها^(٣٤).

يوضح النقد الأدبي من جونسون إلى درايدن إقرارًا متزايدًا في ثقته وتنوعه بعظمة الأدب الإنجليزي. ففي حين يُدين جونسون الانحراف عن التقاليد الكلاسيكية من أجل تأسيس خط إنجليزي كلاسي، يستخدم درايدن المعايير الكلاسيكية في نقده وتقييمه وأخيرًا في إحدائه التآلف بين الثقافات المتنوعة من أجل تأسيس تراث إنجليزي معتمد يقف على قدم المساواة مع الخط الكلاسيكي. وكان من شأن الخط الثرى والمتنوع والعريض والحكيم من أعمال درايدن النقدية والتقديرية أن يقدم نموذجًا احتذاه أفضل النقاد اللاحقين للأدب الإنجليزي.

الهوامش

- 1- C. H. Herford and Percy and Evelyn Simpson (ed.), Ben Jonson, 11 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1925-52), vol. V, pp. 23, 164; vol. VIII, pp. 615-16, 639, 642.
- 2- Jonson, vol. VIII, pp. 567, 585-6, 591, 638.
- ٣- المرجع السابق ص. ٢٩٠-٢، ٥٨٣-٤.
- 4- G. Gregory Smith (ed.), Elizabethan critical essays, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1904), vol. I, pp. 156-7; J. E Spingarn (ed.), Critical essays of the seventeenth century, 3 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1907), vol. I, p. 6.
- 5- Jonson, vol. IV, p. 350; vol. V, pp. 24, 164, 294; vol. VIII, pp. 315, 587.
- 6- Jonson, vol. III, p. 435; vol. IV, pp. 43, 131; vol. VIII, p. 583; Seneca, Epistle 44, Juvenal, Satire
- 7- Jonson, vol. XI, pp. 457-8.
- 8- Thomas Carew, Poems, ed. R. Dunlap (Oxford: Clarendon Press, 1949), pp. 71-4.
- 9- Jonson, vol. I, pp. 133, 138.
- 10- Certain sermons or homilies (Oxford: Oxford University Press, 1840), pp. 492-3.
- 11- Edmund Waller, Poems, ed. G.T. Drury (London: Lawrence and Bullen, 1893), pp. 149-50, 326-7.
- 12- Jonson, vol. VIII, pp. 622.
- 13- Andrew Marvell, Complete poems, ed. E. S. Donno (Harmondsworth: Penguin, 1972), pp. 192-3.
- 14- John Milton, Complete poems and major prose, ed. M. Hughes (New York: Odyssey, 1957), p. 210.
- 15- Jonson, vol. VIII, p. 395.
- 16- Milton, Poems, pp. 84, 667-71.
- 17- Caroline F.E Spurgeon, Five-hundred years of Chaucer criticism and allusion (1357-1900), Part I (Oxford: Oxford University Press, 1914), pp. 104-6, 112-13, 122-5, 151-3, 173-4, 220-1.

- 18- Milton, Poems, pp. 128, 728-9; Edmund Spenser, Poetical works, ed. J. C. Smith and E. de Selincourt (London: Oxford University Press, 1970), pp. 222, 424-6, 442-3 (The Faerie Queene, 4.2.32; The Shepherdes calendar, February, June); Jonson, vol. VIII, pp. 618, 636.
- 19-Milton, Poems, pp. 63-4, 68-76.
- 20- Milton, Complete prose works, volume I (1624-1642), ed. D. M. Wolfe (New Haven: Yale University Press, 1953), pp. 471-3, 616, 898; Poems, pp. 346, 549-50, 669-70, 838; Jonson, vol. VII, pp. 9-10; John Dryden, Of dramatic poesy and other critical essays, ed. G. Watson, 2 vols. (London: J. M. Dent, 1962), vol. I, pp. 58-9. للمزيد من النقاش حول اختلاف الحس ما بين ميتلون وجونسون بشأن الجمهور راجع مقالة كولن بارو في هذا الكتاب ص. ٤٩٢-٦.
- 21- William Davenant, Gondibert, ed. D. F. Gladish (Oxford: Clarendon Press, 1971), pp. 7-9, 12-14, 18, 22-5.
- 22- Spingarn, (ed.), Essays, vol. II, pp. 106-7, 280, 307; vol. III, p. 84; Aphra Behn, Works, ed. J. Todd, 7 vols. (Columbus: Ohio State University Press, 1992-6), vol. V, The plays, 1671-7 (1996); Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 108-9, 173, 225; vol. II, pp. 30-1.
- 23- Thomas Rymer, Critical works , ed. C. A. Zimansky (New Haven: Yale University Press, 1956), pp. 17-76, 82-176; John Dennis, Critical works, ed. E. N. Hooker, 2 vols. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1939-43), vol. I, pp. 11-12; Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 212-19; vol. II, p. 195.
- 24- Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 41-3, 60; Spingarn (ed.), Essays, vol. III, pp. 32-72, 91-70. لمراجعة استمرار النزاع بشأن القدامي والمحدثين الدائر في القرن الثامن عشر انظر Douglas Lane Patey, "Ancients and moderns," in The Cambridge history of literary criticism, ed. C. Rawson and H. B. Nisbet, vol. IV (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 32-71.
- 25- Rymer, Critical works, pp. 20. 62; Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 116, 145-7, 200. 276-7; vol. II, p. 162.
- 26- Rymer, Critical works, p. 127; Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 7, 171-2; vol. II, p. 281; Dennis, Works, vol. I, p. 14.
- 27-Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 23, 170, 177, 188; Francis Bacon, قارن مع The new organon, ed. F. H Anderson (New York: Macmillan, 1960), pp. 80-1.

- 28-Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 67, 69-76, 85, 92, 148, 173, 231, 246, 252-3, 257.
vol. I, pp. 143, 197; vol. II, 178 (٢٩) المرجع السابق
- 30- Waller, Poems, p. 214
- 31- Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 196, 199; vol. II, pp. 32, 84; Jonson, vol. VIII, p. 584; John T. Shawcross (ed.), Milton: the critical heritage (London: Routledge & Kegan Paul, 1970), pp. 83, 105; قارن Dennis, Works, vol. I, pp. 43-4, 333-4.
- 32- Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 181-2; vol. II, pp. 132, 161-2, 247; John Dryden, Essays, ed. W. P. Ker, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1900), vol. II, pp. 174, 179; Spingarn (ed.), Essays, vol. III, pp. 2-3, 84.
- 33- Spingarn (ed.), Essays, vol. I, p. xeviii, vol. II, pp. 93, 298; Rymer, Critical writings, p. 80; Dryden, Dramatic poesy, vol. I, pp. 56, 63; vol. II, pp. 161-2, 169-72, 238, 247.
- 34 -Dryden, Dramatic poesy, vol. II, pp. 270-1, 227-91.

(٥٧)

النقد الأدبي الفرنسي في القرن السابع عشر

مايكل موريارتي

لعل هناك أسباباً تحدو بنا إلى النظر إلى النقد الأدبي الفرنسي في القرن السابع عشر على وجه العموم، باعتباره عملية تم بمقتضاها فرض مجموعة من المبادئ التي تتمثل في الالتزام الحقيقي "بالقواعد" ومحاكاة الطبيعة الخاصة بالقدامى، معمرة كانت أم منقاة، وهو الأمر الذي تم وفقاً لمبدئي محاكاة الواقع *vraisemblance* واللياقة *bienséance* وذلك من خلال المزج بين الإمتاع والتعذيب، وكذلك الفصل بين الأجناس الأدبية المختلفة، مع عدم إغفال تسلسلها الهرمي، وأخيراً احترام الوحدات الدرامية، فبدأ تأكيد هذه المتطلبات في عشرينيات القرن السابع عشر، ثم اكتسبت مزيداً من الزخم على مدار العقد اللاحق. وبحلول عام ١٦٦٠ تقريباً، كان النظام الكلاسي المحدث قد وطد لنفسه موطئاً على الساحة الأدبية، وذلك على الرغم مما يذهب إليه البعض من أن إحكام هذا النظام وإتمامه لم يحدث بصورة نهائية سوى في القرن الثامن عشر. وقد تناولنا محتوى هذه المبادئ بالشرح المطول بين دفتي هذا المجلد، وفي غير هذا المقام؛ لذا سيكون التأكيد هنا على إبراز محتوى هذه المبادئ وإيضاحها، وكذلك الدلالات التي اكتسبتها في ثانياً وأطر العلاقات الاجتماعية الخاصة بأدب القرن السابع عشر الفرنسي. وسنسعى إلى فك مغالق هذه القضية من خلال التصدي للخطاب النقدي وما يتألفه من موضوعات مختلفة وجمهور ضمني وقنوات متعددة وعوامل خاصة.

كان "النقد" في فرنسا في أواخر عصر النهضة موسوعي المجال، على نحو أساسي. فهدف إلى وضع تفاسير لكل من النصوص الدينية والوثنية الخاصة بالعصور القديمة، فضلا عن تلك الفترة التي شهدت بزوغ فجر المسيحية، وذلك بغية تقريب الحقائق التي تزخر بها تلك النصوص وجعلها متاحة في متناول العالم المعاصر. أما مجال اهتمام نقاد القرن السابع عشر، فقد كان أكثر ضيقاً وأشد تركيزاً. حيث تناول موضوعه مدأ معيناً من النصوص يمكن القول بأنه صار أكثر انتقائية من ذي قبل، وهو ما اعتاد الكتاب المعاصرون على الإشارة إليه باسم الآداب الرفيعة *belles-lettres*. وكان من شأن كل من الشعر، بما في ذلك المسرح والقصص النثرية (واقعياً كان أم خيالياً) والخطابات والرسائل والأعمال الشظيرية ذات الطابع الأخلاقي والاجتماعي (وكذلك التاريخي أيضاً) أن احتلت منزلة مركزية من قلب هذا النقد، على حين لم تحظ الأعمال العلمية والفلسفية واللاهوتية إلا بمكانة هامشية، هذا إن وجدت في الأساس؛ حيث كان الاتجاه العام ينحو إلى عدم حفظ أى شيء من النشاط النقدي المناصر للحركة الإنسانية سوى ذلك الجزء الذي يتناول الخصائص الأدبية واللغوية للنص. فانصب الاهتمام في الأساس على تحديد المصادر المشروعة للإمتاع النصي أكثر منه على النص نفسه، باعتباره مصدراً للحقيقة. ومن ثم أخذ نمط خاص من النقد الأدبي في التبلور والتشكل، حيث يمكن النظر إلى تطوره باعتباره انعكاساً وأيضاً مساهمة في ظهور أدب خاص بالقرن السابع عشر يشكل مجالا مستقلاً للإنتاج والاستهلاك، كما يشتمل على مؤسساته الخاصة والمحددة التي يتم داخل إطارها تطوير معارف وقيم وتقاليد معينة^(١). إلا أننا نتناول بالأحرى اتجاهات أكثر من حالات قائمة بالفعل أو راسخة البنيان، وكذلك فإنه على الرغم من استخدام كلمة النقد فيما يتصل بالحكم على جدارة مؤلف ما أو عمل ما، وهو الأمر المصدق عليه بصورة مؤكدة في ثلاثينيات القرن السابع عشر، نجد أن المعجم الذي وضعه أنطوان فروتييه Antoine Furetière عام ١٦٩٠ لا يزال يربط بين هذه الكلمة

والنشاط النقدى الأكثر اتساعاً والسارى على نقاد من أمثال آل سكاليجر les Scaligers وآل كوزابون les Causaubons وآل ليبسيس les Lipses وإيرازموس Erasmus وتيرنيب les Turnèbes^(٢) علاوة على ذلك فقد ظل ينظر إلى النقد الأدبى باعتباره (مثل علوم البلاغة) موجهاً للإنتاج والاستهلاك، ولا غرو فى ذلك، فقد كانت علوم البلاغة وفن الشعر لا يزالان فى الفترة نفسها مرتبطتين ارتباطاً وثيقاً، فضلاً عن تأثير الفصاحة الشفهية على المواقف السائدة من الكتابة. كما تمثل الوسيط الذى استخدمته معظم تيارات هذا النقد الجديد فى اللغة المحلية التى كانت تعكس ذلك الارتداد عن تيار الحركة الإنسانية فى عصر النهضة، ثم الانتماء فى أحضان جمهور وطنى، وإن كان هذا الخيار أعظم اتساعاً من مملكة الأدب المناصرة للحركة الإنسانية. ومهما يكن من أمر فقد ظهر بالقرب من نهاية القرن السابع عشر ضرب من ضروب إحياء فلسفة عصر النهضة التقليدية، الذى تمثل فى الدراسات والأبحاث التاريخية وتلك الخاصة بفقہ اللغة التى قدمها بايل Bayle والتى تم تكييفها مرة أخرى للخوض فى أتون المجادلات الدينية والفلسفية.

عمد القرن السابع عشر إلى توسيع قاعدة جمهور القراء التى يخاطبها ليخرج من شريحة العلماء الضيقة إلى جمهور عريض من العامة، وهو الجمهور الذى كان هذا النقد قد ساعد بطريقة أو بأخرى على إيجاده، وقد بدا هذا التغيير التوجهى وذلك التقارب الذى حدث بين النشاط النقدى وعملية الممارسة الأدبية جيلين فى الأجناس المختلفة التى كان يتألفها الخطاب النقدى آنذاك. حيث لم يتم نقل الجزء الأعظم من النقد المهم وذى البال الخاص بتلك الفترة على هيئة أطروحات منظمة أو شروح وتفسيرات لأرسطو، وإنما على هيئة تصديرات لأعمال أدبية مفردة أو مقالات نقدية عليها؛ لذا فقد تم التسليم بوجود جمهور قراء واحد ومفرد لكل من الأدب والنقد (إلا أن مؤلف كل من فرانسوا إيدلين François Hedelin والأب دوييناك abbé d'Aubignac بعنوان Pratique du théâtre فقد كان استثناء بارزاً عما نقول). كانت الطبقات

الأرسطراطية المرتبطة بالبلاط الملكي والصالونات الأدبية تُحكم سيطرتها على مقاليد هذا الجمهور العريض من القراء، الذى أخذ يتوغل نزولاً أسفل السلم الاجتماعى؛ ليضم بين جنبااته الطبقة البرجوازية الوسطى. وفى كنف هذا الجمهور أخذت النساء تلعبن دورًا عمليًا ورمزيًا على قدر كبير من الأهمية.

فقد كان بمقدور هؤلاء النسوة اللاتى كن يعقدن الصالونات الأدبية أو يرتدنها أن يمكنَ كاتبًا من ترجمة رأسماله الثقافى إلى اعتراف به وتقدير جماعى له. لقد كانت النساء يمثلن نموذجًا لحسن التمييز الأدبى من غير حاجة منهن إلى الدراسة العلمية الأكاديمية، التى أضفت الشرعية على نظرائهن من ذكور الأرسطراطيين الأمناء وكذلك مع مبادئ التقييم مثل مبدأ "الذوق"، وذلك بدلا من المعايير الأكثر شكلية التى ما فتأ العلماء يوردونها ويرددونها، كما تم طرح الأعمال (مثل تلك التى كتبها سوريل Sorel ودو بليزير Du Plaisir التى نوردتها فيما بعد) يتمثل هدفها الظاهرى فى إمداد هذا الجمهور العريض بالمبادئ الأساسية للكفاءة الأدبية؛ وعادة ما يمكن تضمينها بعض النصائح فيما يختص بكيفية كتابة الخطابات والتخاطب مع الآخرين وأيضا استخدام اللغة استخدامًا صحيحًا جنبًا إلى جنب مع الأطروحات الأدبية.

كان من شأن الصحافة الدورية التى تطورت بصورة خاصة فى النصف الثانى من القرن أن قدمت قناة جديدة للخطاب الأدبى الموجه نحو نخبة اجتماعية غير متبحرة فى العلم. وترسم هذه الإصدارات والمنشورات صورة الأدب والثقافة من خلال السياقات التى تم إقامة الخطاب الأدبى فيها. فعلى سبيل المثال نجد أن صحيفة جان دونو Jean Donneau de Visé بعنوان Mercure galant كانت تضم تقارير عن المسرحيات والروايات التى صدرت حديثًا، وذلك جنبًا إلى جنب مع الأخبار العسكرية والدبلوماسية والاجتماعية، فضلا عن التقارير المصورة عن أحدث صيحات الأزياء وأيضا الأشعار والأغاني والألغاز، كما أهاب جان دونو بقرائه أن

يتقدموا بأرائهم فيما يتعلق بسلوك بطلة مسرحية La Princesse de Clèves أو بمواطن الجمال بالمسرحية. أما صحيفة Journal des savants التى صدرت فى العام نفسه أى عام ١٦٦٨، التى كانت تورد فى الأساس تقارير علمية فلسفية ووطنية، فضلا عن التقارير التاريخية ذات الصبغة الكنسية وأيضًا الدنيوية، فعادة ما كانت تورد مباحث عن فن الشعر. لقد بدا الأمر كما لو كنا نتعامل مع عالين اجتماعيين ثقافيين فى غاية الاختلاف.

كان من شأن اتجاهات الاستهلاك الأدبي أنها عملت على تعديل مدى النصوص والأجناس الأدبية التى تصدى لها الخطاب النقدي فعلى سبيل المثال عمد معظم العلماء إلى وضع الملحمة فى مرتبة الجنس الأدبي الرئيسى ومن ثم اعتبر النقد الخاص بالملحمة على درجة فائقة من الأهمية النظرية، إلا أن المسرح قد أصبح المصدر الأساسى لمعظم الخطابات النقدية ذات البال، نتيجة لعجز شعراء القرن السابع عشر عن تقديم نماذج شعرية ملحمة تحقق نجاحات حقيقية ومقتعة. ولا يتعلق أمر كهذا بمراعاة ما ذهب إليه أرسطومن وضع المأساة فى مرتبة تعلو الملحمة، بقدر كونه مرتبطًا بالحقيقة التى فحواها أنه عندما بدأ النقد المنهجي الفرنسي فى الضعف والانحسار فى ثلاثينيات القرن السابع عشر، كان لزامًا عليه أن يتوصل إلى تفاهم من نوع ما مع مجموعة كاملة من النصوص الدرامية المعاصرة الأخذة فى الاتساع والانتشار المستمر، وكذلك مع الأنواق القائمة فعلا والخاصة بجمهور يتألف فى الأساس من مرتادى المسرح. عمل هذا الاتساع النسبى وعدم التجانس للذات اتسم بهما هذا الجمهور من النظارة المسرحيين على غرس بذور جمهور محتمل وجديد مهتم بالتفكير النقدي، وأصبح السحر الخاص بالنقد المسرحي الكلاسي المحدث يكمن فى الأساس فى محاولته التوفيق بين الولاء لنظرة أرسطو وشراحه، من ناحية، ومعايير المسرح المعاصر القائمة بالفعل من ناحية أخرى. وفيما يتعلق بالأسكال الأدبية الأخرى، فقد قام أنصار القصص الخيالية النثرية، التى تحظى

بقبول وانتشار واسعين بين صفوف العامة أكثر منها بين صفوف العلماء، بتبسيبها بالملحمة. بينما قام معارضوها أمثال بوالو بالخط من قدرها ووسمها بصفات مثال الرواية الرعوية الفاسدة، واعتبارها تقليدًا ساخرًا وزائغًا للأسلوب الملحمي. كما اعترف تشارلز سوريل بظهور شكل جديد من القصص النثرى وذلك عندما أفرد فصلاً كاملاً من مؤلفه Bibliothèque française (١٦٦٤) للرواية المحاكية للواقع. ولكن هذا الشكل الجديد حظى بما يُعتقد بأنه تناول نظامي له في مؤلف دو بليزير بعنوان *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire* (١٦٨٣).

تمكن النقد الأدبي من التأثير على الذوق العام من خلال تأثيره على المؤلفين أنفسهم، وهم الذين وجه إليهم الكثير من نقد القرن السابع عشر، سواء أكان ذلك على نحو ضمني أو ظاهري. فإذا حدث أن التزم كُتّاب التراجيديا بوحداث الزمان والمكان، فمن المحتمل أن أمرًا كهذا يتعلق "بتهديب" الذوق العام، بقدر كونه مرتبطًا بحاجة هؤلاء الكُتّاب إلى تأكيد مكانتهم بين زملائهم من محترفي الأدب، الذين أخذوا على عاتقهم تأييد هذه المعايير وتدعيمها؛ حيث لم يخلُ الأمر من مخاطرة بالغة إذا اعتمد الكاتب المسرحي على نجاح عمله بين جمهور العامة، وضرب بعرض الحائط آراء الأديباء المحترفين، وهو الأمر الذي اكتشفه بيير كورنيل Pierre Corneille في أثناء الجدل الذي دار حول ملهاته المأساوية *Le Cid*. ويرجع ذلك ببساطة إلى أن السوق الأدبية لم تكن حتى منتصف القرن التاسع عشر قد تطورت بعد بما يكفي؛ ليتمكن الكاتب من أن يحيا حياة كريمة مما يخله عليه قلمه، دون الاعتماد على الإعانات التي تقدمها المؤسسات المختلفة التي قام الكُتّاب بتنظيم أنفسهم فيها، مثل الأكاديميات.

يسلمنا ما سبق إلى قضية النقاد. لعله يجدر بنا هنا التمييز بين نقد الأديب المحترف الذي ترتبط هويته الاجتماعية ارتباطًا وثيقًا بكتاباته، ونقد الكاتب الهاوى التي تستقل مكانته الاجتماعية عن كتاباته أو كتاباتها. حيث يخضع الخطاب النقدي

لهذا النوع الثاني من النقد للمعايير وجداول الأعمال الخارجة عن نطاق الأدب، مثل الخلق الاجتماعي المتعلق بالأمانة (honnêteté). فقد تصدى فرانسوا دو لاموت فينيولون François de Mothe-Fénelon في مؤلفه بعنوان Dialogues sur l'éloquence (الذي انتهى منه حوالي سنة ١٦٨٠)، إلى إشكالية أدبية احتلت مكانة مركزية في النقد الأدبي أواخر القرن السابع عشر، وتتمثل في العلاقة بين المعايير والسمو. غير أن المعايير التي عمد إلى تطبيقها لم تعد كونها معايير وعظيمة^(٣). أما المحترفون فقد أولوا أهمية قصوى لامتلاكهم نواصي وجوامع تلك المعرفة الأدبية المحددة واللازمة؛ لإصدار حكم وإنتاج أدبي صحيح، التي اعتبروها جزءاً لا يتجزأ من تعريفهم لأنفسهم باعتبارهم أرباب مهنة من المهن.

أما هؤلاء الذين غيروا أقدار النقد الأدبي الفرنسي في القرن السابع عشر أمثال: جين تشابلان Jean Chapelain والأب دوبيناك abbé d'Aubignac، فقد كانوا ينتمون في الأساس إلى تلك المجموعة التي لم تال جهداً في تشكيل المهنة الأدبية، التي أطلق عليها الآن فيالا Alain Viala المتقنين الجدد nouveaux doctes، باعتبارهم أدباء ينتمون في العموم إلى خلفية ثقافية برجوازية نبذوا الثقافة الموسوعية، التي تبناها سابقوهم على مدار الأجيال للحركة الإنسانية، فقصروا اطلاعهم ومعرفتهم الواسعة على مجال اللغة وعلوم البلاغة وفن الشعر، وهو المجال الذي استطاعوا من خلاله مد قنوات اتصالاتهم إلى جمهور نخبوى أكثر اتساعاً. وعلى وجه العموم قام الكتاب بجمع الكتابة النقدية والأدبية ساعين بذلك إلى صياغة قواعد الذوق التي يمكن بواسطتها الاستمتاع بأعمالهم. وذلك على الرغم من أن ملحمة تشابليين بعنوان La pucelle والتراجيديات التي كتبها دوبيناك لم تحقق نجاحات ملحوظة. ومن الأهمية بمكان أن ندرك أن الأدب في أوائل القرن السابع عشر لم يكن مهنة تحظى باحترام الحاشية الملكية وتقديرها، فجد تشابليين يشكون أنهم يعتبرون لفظة شاعر مرادفة لللفظة "مهرج" و"عالة"^(٤)؛ لذا تعهد المثقفون الجدد وضع أنفسهم على قدم

المساواة مع الطبقة المهيمنة يرسم انطباعات ذهنية وتطوير مفهوم جديد للأديب. وكان هذا يعنى جزئياً تبني بعض معايير المجتمع المهنى، ومن ثم تجمع مريثية بول بيليسون فونتانييه Paul Pellisson-Fontanier التى كتبها فى تأبين جان فرانسوا ساراسين Jean-François Sarasin بين الدفاع عن الأدب بصفته مصدرًا للترفيه مع امتداح سهولة أسلوب ساراسين الذى يندر أن يجده المرء بين أدباء المجتمع المهنى. ولكن هذا التأبين تضمن تطويراً لمفهوم "القواعد" أى المعايير المشتقة فى أساسها من القدامى، التى أصبح المحافظ عليها بمثابة الدور المنوط بالأديب، وذلك بغية تقديم نوع من الإمتاع إلى المجتمع المهنى يليق بسمو منزلته؛ لذا عندما يكتب ساراسين فى الكتابة بصفته ناقداً مسرحياً نجد أنه أقام علاقة وثيقة بين مناقشته وكتاب أرسطو فن الشعر، مشيراً بذلك إلى تضامنه مع الكتاب المحترفين. ولعل أفضل تعبير للمثل العليا التى كانت ترومها مهنة الأدب الجديدة فى إطار علاقاتها بالفئات الاجتماعية المهيمنة آنذاك ما ورد فى تصدير كتاب راسين Racine بعنوان Bérénice (١٦٧١)، حيث يدعو جمهوره إلى أن يثقوا بمتعتهم الخاصة التى يستشعرونها من العمل الأدبى وأن يتركوا الأمر للمحترفين؛ لكى يشغلوا نواتهم بالقواعد التى عملت على توليد ذلك الشعور بالمتعة. فيصبح دور الكاتب ها هنا ثانوياً ولكن لا غنى عنه، إذ يمد الجمهور بالمتعة التى يقع مصدرها خارج نطاق معرفتهم، ومن ثم تصبح العلاقة القائمة بينه وبين جمهوره علاقة من التكامل الانتشائى. وحيثما يكون الكاتب مستيقناً بقدر كافٍ من أن القواعد قد صُممت لتحقيق الإمتاع، يذهب ليؤكد أن الإمتاع فى حد ذاته هو القاعدة وأن الاستجابات الخاصة بجمهور المتفرجين التى ليس بمقدوره أن يخطأها لهى المؤشر الحق والكافى على جودة العمل. ونجد هذا الاتجاه فى مؤلف موليير Molière بعنوان Critique de l'École des femmes وفى مقدمة لا فونتان لكتابه Fables. وعلى العكس من ذلك يكون التأكيد الذاتى للمهنة فى حد ذاتها وكذلك استقلالية الحق الأدبى أقوى منه عندما يصر الناقد على الإمتاع الذى لا

يتوافق مع القاعدة أمر باطل ولا أساس له من الصحة. ولذلك يرى دويناك أن إصدار الحكم العفوى على عنصر مثل المحاكاة أمر لا يخلو من الوقوع في خطأ، حيث إن دراسة المسرح والخبرة أمران لازمان وأساسيان. ومن ثم يتحتم على الفرد معرفة القواعد حتى يتمكن من إصدار حكم صائب^(٥). وبطريقة مماثلة يرى تشابلين أن الذوق السليم وحده ليس كافياً، حيث ينبغي أن يلم الجمهور بالقواعد باعتبارها مجموعة من "المبادئ والمعايير الخاصة بالحقيقة الأزلية" التي تلم شعث جمهرة من الملاحظات المتميزة التي لن يتمكن شخص بمفرده من اكتشافها ولوعاش على حياته عدة مرات^(٦). فالقواعد حكمة شبه موضوعية يعتبر أرسطو وهوراس وهلم جرا بمثابة لسان حالها والمتحدثين الرسميين بما تريد أن تنطق به، وقد كانت واحدة من أهم الأطروحات النقدية في تلك الفترة غير موضوعية من حيث الشكل على الأقل (على الرغم من أن تشابلين هو الذي صاغها). فقد جاء المؤلف بعنوان Sentiments الذي صاغته الأكاديمية الفرنسية تحت ضغط مؤسسها الكاردينال روشيليو يهدف إلى حسم الجدل الذي دار حول ملهاة كورنيل المأساوية Le Cid (١٦٣٧)^(٧).

قام كورنيل في أعقاب النجاح الذي حققته ملهاته المأساوية Le Cid بنشر قصيدة عصماء أسماها Excuse à Ariste، اعتبر فيها نجاحه ثمرة جدارته واستحقاقه المطلق، وذلك بعيداً عن الضغوط التي يفرضها الأئصار وتمارسها جماعات المؤيدين (مضمناً بذلك على استحياء أنه ليس بمقدور نظرائه من المؤلفين الإتيان بعمل كهذا). وقد كان من شأن فعله كهذه أن تعد بمثابة انتهاك مروع لروح التضامن المهني، بشكل استقر زميليه من الكتّاب المسرحيين جان دي مارييه Jean de Mairet وجورج دي سكودري Georges de Scudéry لتوجيه الطعنات الانتقامية إليه. اندلعت على إثر ذلك نيران حرب ورقية أشعلت مرة أخرى صدام المناظرات النقدية بشأن المناقشات النظرية من السنوات السابقة، (فبلغت حدًا من العنف الشخصي دفع

بريشليو فى نهاية المطاف إلى إصدار أمر بوضع حد لهذا الجدل واللغظ) وضعت الصراع بين الرؤى الأدبية المختلفة فى الميزان.

يركز أهم الكتب هجومًا على كورنيل وهو مؤلف سكودرى بعنوان Observations sur le Cid (١٦٣٧)^(٨) على انتهاك كورنيل للقواعد المسرحية الخاصة بمحاكاة الواقع والوحدات الثلاث وكذلك اللباقة، إلا أن هذه القواعد لم تكن فى الثلاثينيات من القرن السابع عشر قد تعدت مرحلة مبدئية من حيث فرضها فى متن النظريات الأدبية وما يستتبعها من ممارسة. حيث كتب كورنيل لاحقًا عن مسرحيته الأولى بعنوان Mélite (التي تم تمثيلها على خشبة المسرح ١٦٢٩-١٦٣٠) بأنها لم تلتزم بالقواعد لأنه لم يكن على دراية بها آنذاك^(٩). ولكن فرانسوا أوجيبه François Ogier استشعر فى وقت مبكر ليس أبعد من ١٦٢٨ بضرورة الدفاع عن الملهاة المأساوية التي كتبها صديقه جان دو سكيلاندر Jean de Schélande بعنوان Tyr et Sidon فى مقدمة هاجم فيها الانصياع الأعمى لما تمليه النظرية والممارسة من جانب القدامى^(١٠). حيث هاجم أوجيبه وحدة الزمان (التي كانت تُعرف آنذاك باسم قاعدة الأربع وعشرين ساعة)، وكذلك الالتجاء إلى الرسل بدلا من التمثيل المباشر، كما تحدى المفاهيم الكلاسيكية الخاصة بنقاء الجنس الأدبي مدافعا بذلك عن الملهاة المأساوية (ليس باعتبارها مأساة ذات نهاية سعيدة فصحب بل باعتبارها مأساة تتخللها عناصر فكاهية)، وذلك بالدفع بوفائها؛ لذلك المزيج من السعادة والمعاناة الذى تتألف منه الحياة البشرية (وهو الدفاع الذى ساقه دكتور جونسون عن شكسبير). يرجع مؤلف تشابلين بعنوان Lettre sur la règle des vingt-quatre heures^(١١) إلى سنة ١٦٣٠، وفى العام التالى مباشرة قام ميريه Mairet عدو كورنيل المرتقب بنشر المسرحية الرعوية La Silvanire، التي تعد بمثابة أول مسرحية فرنسية تلتزم التزامًا كاملا بالوحدات المسرحية، كما صدرها بأطروحة نقدية مهمة يبرز فيها استخدام الوحدات باعتبارها عاملا مساعدًا ضروريًا وأساسيًا لإلهام خيال النظارة.

انطوت مناظرات أوجيبه على قدر معين من النسبية الثقافية. فكما أن المثل العليا للجمال الأنثوي تختلف من أمة لأخرى، يصدق القول نفسه على أوجه الجمال الروحي للشعر^(١٢). فالنصوص المسرحية القديمة تعد مغرقة في الاسترخاء مقارنة بنفاد الصبر الذي يتصف به الفرنسيون. فقد وضعت الطرائق القديمة لأناس غيرنا يحيون في زمان ومكان مختلفين عما نحياه (ثم يضرب المثل بالمغزى الديني للمأساة اليونانية) ومن ثم فإنه يتوجب تكيف تلك الأطروحة بشكل انتقائي لتتلاءم مع الممارسة المعاصرة^(١٣). تم تبني مثل هذه المقولات، التي تعتبر إرهافات للصراع بين القدامى والمحدثين، أحد المؤلفين المجهولين للمؤلف المعادي لسكودري بعنوان Discours à Cliton التي قال من خلاله بأنه سيظل دائماً مجالاً للإبداع في الفنون والعلوم وبأن الإنعاز لسلطة اليونانية واللاتينيين لا يعدو أن يكون خيانة للسيادة الشعرية الفرنسية^(١٤). ومهما يكن من أمر أقر ميريه في مقدمة مسرحيته La Silvanire (١٦٣١) بأنه يدين إلى المسرحية الرعوية الإيطالية التي عزا مناقبها إلى التزامها الصارم بقواعد القدامى^(١٥). وعلى ما يبدو أن هذا الأمر يوحى بأن الكتابة الفرنسية بتوجهها إلى المنبع استطاعت الحصول على قيم عالمية مع الهرب من أن تدين إلى أي من الآداب الحديثة.

لم يرتق رد كورنيل على سكودري (Lettre apologétique, 1637)^(١٦) إلى هذا المستوى من العمومية، فكانت المتعة التي منحتها المسرحية إلى البلاط الملكي وروشيلىو بمثابة البرهان الكافي على قيمتها. وانتهج جان لوى جيز دو بلزاك Jean-Louis Guez de Balzac المسلك نفسه عندما حاول سكودري الحصول على تأييده والاستفادة منه، فقد كان بلزاك يحظى بمقام اجتماعي رفيع لكونه مبدع تلك الصورة المهيمنة للأديب بصفته رجلاً استطاع التوفيق بين ثمار الدراسة الأكاديمية، وتلك الخاصة بالمجتمع المهنذ على نحو يبجل القدامى، ولكن يحققر الحركة الإنسانية المعاصرة. والآن أصر على القدرة على إمتاع مملكة بأسرها يعد إنجازاً أكبر من مجرد

إنتاج مسرحية تلتزم بالقواعد، فالطبيعة أسمى من الفن، ومعرفة فن الإمتاع أقل قدرًا بكثير من القدرة على الإمتاع بدون بذل مجهود تقنى وقى^(١٧).

عمل رد سكودرى على الكشف عن المزيد من الاستثمار الأيديولوجى لمفهوم القاعدة. فإن جعل إمتاع العامة الهدف المرجومن الكتابات المسرحية يختزل دور الشاعر ليصبح مجرد بهلوان أو عازف كمان فحسب. فليس بمقدور العامة تقدير أى شىء فى المسرح سوى العروض السطحية التافهة^(١٨). وأكد لاميسناردىيه La Mesnardière بدوره على أنه ليس بمقدور العامة استشعار الاستفادة أو الإمتاع من المأساة فكل ما يستطيعون تقديره لا يتجاوز المهرجين والبهلوانات^(١٩). ينطوى كل هذا على أن خبرة الإمتاع التى يتم استشعارها من الالتزام المقصود بالقواعد، فضلًا عن استيعاب المحتوى التعليمى للمسرحية (وهو الشرط المعنى بضرورة أن يسعى المسرح إلى التهذيب/ التعليم بجانب الإمتاع) هما اللذان يميزان العقل السامى عن "العامة". ونستطيع أن نرى النسق نفسه لدى تشابلين. لقد تأسس المسرح فى الأساس من أجل النفع لا الإمتاع، إذن لا يمكن أن يكون الإمتاع محكًا كافيًا للجدارة. فضلًا عن أن هناك متعًا حقيقية وأخرى زائفة. ويقوم النوع الأول منها على محاكاة الواقع ومخاطبة "العقول المجبولة على التهذيب والكياسة"، أما فيما يتصل بآراء الغوغاء فهى لا تهم الشاعر من قريب ولا من بعيد^(٢٠). فاستحسان العمل والموافقة العامة عليه لا يكونان صحيحين سوى بعد تأمين الخبراء على جودته^(٢١). كما أن الثقة باستجابة المرء الشخصية باعتبارها مؤشرًا على قيمة العمل ينطوى على مخاطرة التشبه بالعامة^(٢٢)؛ ولذا فإن القواعد هى التى تكرر عملا ما باعتباره منتجًا من منتجات الفن، كما أنها تنتشل من نفوذ العامة وسلطانها، ولكن وجودها يجبر من ينتمون إلى نخبة المجتمع على الحكم على الأدب بما يتوافق مع حفاظهم على تبجيلهم لأرباب الفن إن كان لهم أن يقدموا حكمًا على الأدب يتسق مع رفعتهم الاجتماعية. وهكذا تعمل القواعد على

إضفاء الشرعية على وضع الشاعر بصفته متعهدًا لتقديم الإمتاع لجمهور الفئات المهمة على المجتمع دون الاعتماد عليها.

ويتبدى لنا أن نقد مسرحية Le Cid يتجاهل الشراء غير المعهود للمحتوى النفسي والأخلاقي والسياسي للمسرحية، إلا أن القضايا والإشكاليات التي تتصدى المسرحية لها تعد مركزية في تعريف الأدب والمهنة الأدبية. ولناخذ الوحدات مثالاً على ذلك. فبدونها لن تكون هناك محاكاة للواقع، كما ذهب تشابلين من قبل، ودون محاكاة الواقع لن يكون هناك تصديق، ودون تصديق لن يحدث تعليم وتهذيب للجمهور^(٢٣)؛ لذا فإن قدرة الشاعر على تهذيب الجمهور، التي تعد مطلباً أساسياً؛ لكي يتمكن من إدارك منزلته الرفيعة، تختل إذا لم يلتزم هذا الشاعر بالوحدات. وعلى نحو أكثر عمومية، تعتبر أفدح الأخطاء التي ارتكبها كورنيل من وجهة نظر الأكاديمية (اختيار الموضوع وتناول الحل وتكديس عدد كبير من الحوادث في فترة الأربع وعشرين ساعة)^(٢٤) تندرج تحت عنوان "الحبكة"، كما يعرفها أرسطو ألا وهي ترتيب الأحداث^(٢٥). ولذا فهي لا تؤثر على جوهر المأساة فحسب بل على العناصر التي تعد أكثر مركزية بالنسبة إلى فن الشعر في حد ذاته. أما بالنسبة إلى علم النفس (الذي يتضمن كلا من تصوير العواطف واستثارتها في المسرحية باعتباره الميزة الوحيدة في المسرحية) فإنه لا يعد جزءاً جوهرياً في مجال فن الشعر، كما أنه ينتمي إلى مجال البلاغة^(٢٦). ومن ثم فقد كان من شأن التأكيد على الحبكة وعلى فن الشعر في العموم أن ساعد الجيل الجديد من الأدباء على تأسيس هوية محددة خاصة بهم بين جموع المتقنين، ولذا فإنها تعد أكثر مركزية بالنسبة إلى تعريف مهنة الأدب.

ولكن مسرحية Le Cid صدرت عليها أحكام بموجب قاعدتي محاكاة الواقع واللياقة اللتان تمثلان مجموعة المبادئ والقواعد الفنية المعتمدة المفضية إلى أية معايير أخرى خارجة عن نطاق الشعر. فيرى سكودري كون البطلة تشيمين Chimène على استعداد للوقوع في حب البطل روبريج Rodrigue بعد أن قتل أباه،

وكذلك رغبتها في مساعدته على إدراك هذا من الأمور التي تسوغ إطلاق ألفاظ عليها من شائكة "لا حياة لها"، و"وحش"، و"عاهرة"^(٢٧). وقد وافقت الأكاديمية ولو بلغة أقل حدة على استخدام تلك الأوصاف^(٢٨)، ولكن مناصراً مجهولاً يزعم بأنه نصير السيدات دافع عن حب تشيمين باعتباره ارتباطاً روحياً يسمو فوق علاقات القرابة المألوفة والمبتذلة، مؤكداً على حقها في مقاومة التضحية بحب كهذا من أجل أية مصالح خارجية^(٢٩). نجد النص الأدبي ها هنا مشتبكاً مع عدد من الأطروحات المعاصرة العامة للغاية بشأن مكانة النساء، التي عززها التحول من النطاق الأخلاقي إلى التعبير الأدبي، فقد أصبح كل من كورنيل وتشيمين موضعاً للوحي الإلهي ولا يخضعان للحكم وفقاً للمعايير الإنسانية. (ومن المثير للاهتمام أن ميريه كان مستعداً للقبول ولو بازدياد بأن المسرحية حازت استحسان النساء مثملاً حظيت بقبول العامة)^(٣٠).

من الصعوبة بمكان أن نرى ما كان ليكون حكم الأكاديمية عليه في حال آخر دون تقويض السبب الذي برر إنشاء هذه المؤسسة ككل (وهو الحكم المعادي لكورنيل في مجمله). لم يقدّر كورنيل نفسه بمجاعة المناظرات الخاصة ببعض مؤيديه، لأن عملاً كهذا كان من شأنه أن يهشم كورنيل نفسه تماماً في ذلك العالم الذي كان يشهد انتصار الكلاسيكية الحديثة. ولذا شجب كورنيل سنة ١٦٤٨ فكرة إنشاء أصول مسرحية غير أرسطية، ذاهباً في ذلك إلى أن المعايير الأرسطية تصلح لكل مكان وزمان في العالم، بل أعزى كورنيل نجاح مسرحيته إلى الالتزام بالمفهوم الأرسطي للبطل التراجيدي^(٣١). إلا أن هذا لم يمنعه سنة ١٦٤٧ من مهاجمة أحد المعتقدات المركزية في العقيدة الكلاسيكية الحديثة، وذلك عندما قال بأن موضوع المأساة لا ينبغي بالضرورة أن يلتزم بمحاكاة الواقع؛ لأن ذلك النوع من الصراع الذي يولد مأساة قوية ينطوى على تجاهل الروابط الاعتيادية والمألوفة للقرابة أو الصداقة^(٣٢). ولم يكن غريباً إذن أن يهاجم كورنيل ثانية وعلى نحو متكرر بعد عشر سنوات الأب دوبيناك

في كتابه *La Pratique du théâtre* الذى يمثل بحثًا شاملاً فى الأصول المسرحية الكلاسيكية المحدثه. تمثل الروح التى تتخلل عمل دوييناك شاهدًا على المدى الذى وصلت إليه المبادئ والقواعد الكلاسيكية المحدثه، حيث يشير إلى انعدام الحاجة إلى إضافة المزيد من المجادلات الأدبية فى حد ذاتها، بل وعادة ما يحذف أو يتجاهل الإشكاليات الأساسية، فقد كان جل اهتمامه منصبًا على الآليات المسرحية الفعلية التى يستطيع الكاتب المسرحى بواسطتها أن يحقق هدفه^(٣٣). كان من شأن القيود التى أحاط بها دوييناك عمل كورنيل أن دفعته إلى الاستمرار فى انتهاز ذلك الخط النقدى المستقل والمبدع. وتضمنت الطبعة التى ضمت أعماله ونشرها سنة ١٦٦٠ ثلاث أطروحات نقدية، تتناول الأولى القصيدة المسرحية على وجه العموم، والثانية موضوع المأساة، والثالثة موضوع الوحدات، وذلك مع الإشارة إلى أعماله الخاصة فى أغلب الأحيان، كما تضمنت الطبعة مجموعة من المقالات النقدية التى تتناول كل منها واحدة من مسرحياته التى كانت قد ظهرت فى ذلك الوقت^(٣٤). ويجدر بنا القول بأن الإشارة إلى الطرائف التى تتاغمت فيها مناقشاته النقدية مع سعيه لإثبات صحة وشرعية الأصول المسرحية الخاصة به وانتهجها فى كل أعماله لا تقل بحال من منزلته الرفيعة باعتباره واحدًا من أبرع وأفضل النقاد الذين شهدتهم تلك الفترة، بل إن إغفال هذه الصلة يعنى فى واقع الأمر إساءة فهم الجدلية المستمرة التى أقامها كورنيل بين تطوير النظرية المسرحية والممارسة الفعلية لهذه النظرية. كما تناول كورنيل أرسطو على نحو مرن وذكى موردًا تأييده كلما استطاع إلى ذلك سبيلًا، ومحاجيًا ضده كلما عجز عن ذلك. وقد ألمح كورنيل من خلال مناداته "بقواعد" جديدة^(٣٥) إلى أنه يمكن وضع الممارسة المسرحية ونموذج الكاتب الحديث جنبًا إلى جنب مع الوحي الإلهي القديم. ويؤكد كورنيل بطريقة تتسم بالهرطقة على أن هدف الشعر يتمثل فى الإمتاع وأن الإقادة تأتى بعد ذلك فى مكانة ثانوية^(٣٦)، وأنه بإمكاننا اكتشاف أشكال وطرائق للتنفيذ غير معلومة للقدامى^(٣٧)، كما أنه بمقدور الدهشة التى

قد تثيرها لدينا فضيلة تحظى بها شخصية من الشخصيات أن تطهر عواطفنا ربما بدرجة أكثر تأثيلاً من تلك التي تحدثها الشفقة أو الخوف^(٣٨)، وأن بطل المأساة - مع خالص الاحترام لما يذهب إليه أرسطو - يمكن أن يكون فاضلاً ومستقيماً^(٣٩).

وعلى الرغم من الهجمات التي شنتها شخصيات مثل سوريل الذي أبدى تشككه في مدى ضرورة أو فائدة الوحدات^(٤٠)، ظلت العقيدة الكلاسيكية الحديثة الظاهرة الجمالية السائدة على الساحة الأدبية حتى حلول منتصف القرن التالي. إلا أن السهولة الرائعة التي تغلف كتاب نيكولا بوالو ديبرو Nicolas Boileau-Despréaux بعنوان Art poétique (١٦٧٤) تلخص الدعائم الأساسية التي يقوم عليها هذا الكتاب المهم قد تحجب بعض التغييرات البارعة والدقيقة التي اعتبرت منظور الأدب الذي يقترحه بوالو. فمن شأن التأكيد على أن الشعرية إلهية بل والذهاب إلى أن ما لا يحقق الامتياز ليس ذا جدوى يروج لصورة للمؤلف أقرب في الشبه إلى نماذج عصر النهضة ما قبل الكلاسيكية، وهو الأمر الذي يتناقض تماماً مع زعم تشابلين بأن المعرفة الجيدة بالنظرية تضمن ممارسة ناجحة حتى لو لم تتوافر الموهبة الفذة^(٤١).

دخل نقد الأجناس الأدبية الجديدة إلى أراضٍ جديدة. فقد استنكر جان بابتيست هنري دي فالينكور Jean-Baptiste-Henri de Valincour في كتابه بعنوان La Princesse de Clèves (١٦٧٨) الأخطاء التي انطوت الحكمة عليها وذلك مع الأخذ في الاعتبار المعايير الكلاسيكية الحديثة. ولكنه أولى عناية فائقة إلى القوة التي يتمتع بها التحليل النفسي، أي تصوير العواطف، مما يدفع القارئ إلى التعرف عليها وإدراكها من خلال خبراته أو خبراتها الشخصية، وكذلك أولى عناية إلى قوة النص وقدرته على إبداع ما يشبه الحضور الهذيانى للحدث^(٤٢). وفي واقع الأمر يمكن مطابقة هذه الموضوعات مع ما قاله بوالو، وخاصة إذا أخذنا في الاعتبار المناقشة التي تناول فيها لوجينوس "الصور الذهنية" (الصور الذهنية المفعمة بالحياة)، إلا أن النقطة الأساسية هنا تتمثل في أن أثر التعرف الذي يرد ذكره هو أثر ذاتي التأكيد

(أعرف "هذا هو ما شعرت به بالفعل"). ولم تعد من حاجة إلى التحقق من صحة خبرة القارئ من خلال مقارنتها بمجموعة من القواعد التي تمثل المهنة الأدبية، بل وأخذت إمكانية تشكل اتجاه جمالي متمركز حول القارئ في التبلور. وقد قام دو بليزير Du Plaisir في كتابه الأكثر عمومية بعنوان *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire* (١٦٨٣) بنقد القصة الخيالية الملحمية للبطولية - التي يمكن على الأقل أن تدعى نسبها وإن كان مشكوكاً إلى الملحمة - لصالح المقطوعات السردية القصيرة التي تتناول "مجريات الأمور المألوفة في الطبيعة"، كما يحتوى هذا الكتاب على تأكيد مماثل على قدرة القارئ على التوحد مع القصة وكذلك العمل الذي يمكن أن يصطلح به الأسلوب في كشف معالق التعقيدات النفسية^(١٣). وقد تم النظر إلى تصوير العواطف باعتباره قيمة أدبية في الكلاسيكية المحدث في النصف الأول من القرن. أما ما استحدث وأثار جدلاً ومناقشة فهو الزعم بمركزيتها. علاوة على هذا فقد كان من شأن قبول دو بليزير مثلما فعل كورنيل بإمكانية أن يكون الحدث المركزي أمراً غير محتمل الحدوث موفراً للفرصة للكاتب لاستعراض مهارته من خلال استخدام السياق لتبرير ما يبدو غير قابل للتصديق في حد ذاته (صفحتي ٤٧-٤٨) أن يعزز ويشجع المؤلف عن طريق إبعاده عن المعايير التي تشترك فيها المهنة مع الجمهور عامة، وهو هنا يصطدم مع العقيدة الكلاسيكية الحديثة.

في الأساس يتكون النقد الأدبي في القسم الأخير من القرن السابع عشر كما أوضح رينيه برأي René Bray منذ عهد طويل من مناظرات عن الذوق أكثر من أطروحات بشأن القواعد. ولكن مناظرات الذوق التي دارت في القسم الأخير من القرن السابع عشر - كما ورد في النقاش السابق بالفصل المخصص لهذا الموضوع - ترتبط ارتباطاً وثيقاً بانقسامات جوهرية ثقافية، بل وأيديولوجية في بعض الأحيان^(١٤).

الهوامش

- ١- للمزيد من القراءات عن تاريخ وهيكل اتخاذ الأدب مهنة في فرنسا بالقرن السابع عشر انظر: Alain Viala, Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique (Paris: Editions de Minuit, 1985). وهي الدراسة التي يدين لها ما يلي من البحث بالكثير.
- ٢- انظر مقال: Jean Jehasse "Les sens et emplois du mot "critique" au XVII siècle," Guez de Balzac et le genie romain (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1978), pp. 497-513.
- 3-François de Salignac de La Mothe-Fénelon, Œuvres, vol.I, ed. J. Le Brun (Paris: Gallimard, 1983), pp. 8-10. للمزيد من المعلومات حول مفهوم "الأمانة" honnêteté انظر الفصل (٥٤) ص ٢٦-٥٢٥.
- 4- Jean Chapelain, letter to Mlle de Gournay, 10 December 1632, Opusculs critiques, ed. A.C. Hunter (Paris: Droz, 1936), p. 371.
- 5- Francios Hédelin, abbé d'Aubignac, La pratique du théâtre, ed. P. Martino (Algiers: Carbonel; Paris: Edouard Champion, 1927), pp. 79-82.
- 6 - Chapelain, Opusculs critiques, p. 297.
- ٧- يمكن العثور على كتابات تتصل بهذا النزاع في كتاب من تحرير La querelle du Cid: pièces et pamphlets (Paris: H. Welter, 1898). Armand Gasté (ed.),
- 8 -Armand Gasté (ed.), La querelle du Cid, pp. 71-111.
- 9 -Pierre Corneille, "Examen de Mélite," in Œuvres complètes, ed. G. Gouton, 3 vols. (Paris Gallimard, 1980-7), vol. I, p.5.
- 10 -François Ogier, Tyr et Sidon, Préface, مقدمة مسرحية بقلم Jean de Schélandre, Tyr et Sidon, ed. J.W. Barker (Paris: Nizet, 1974), pp. 150-61.
- 11 - Chapelain, Opusculs critiques, pp. 113-26.
- 12 - Tyr et Sidon, ed. J.W. Barker, p. 157.
- ١٣- المرجع السابق ص. ١٥٥، ١٥٨.
- 14 - Discours à Cliton, في كتاب Gasté (ed.), La querelle du Cid, pp. 241-82 انظر أيضا pp. 251, 259-60).

- 15 - Jean de Mairet, *La Silvanire*, في كتاب *Théâtre du XVIIe siècle*, ed. Shérér, J. Truchet, and A. Blanc, 3 vols. (Paris: Gallimard, 1975-92), vol. I, p.479.
- 16- *Euvres complètes*, vol. I, pp. 800-3.
- 17 - هذه المراسلات المتبادلة مدونة في كتاب: Gasté (ed.), *La querelle du Cid*, 452-6. pp.
- 18 - Gasté (ed.), *La querelle du Cid*, pp. 457-63.
- 19 - Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, *La poétique* (1640; reprint Geneva: Slatkine, 1972), pp. P-R.
- 20- Chapelain, *Opusculs critiques*, p. 123-5.
- 21 - *Sentiments de l'Académie Française sur la tragicomédie du Cid*, في كتاب Gasté (ed.), *La querelle du Cid*, pp. 360.
- 22 - Chapelain, *Opusculs critiques*, p. ١٩٥.
- ٢٢- المرجع السابق ص. ١١٥-١٧.
- 24- Gasté (ed.), *La querelle du Cid*, pp. 365-70.
- 25- Aristotle, *Poetics* VI.8-19 (1450a), في كتاب Aristotle, "The Poetics," Longinus, "On the Sublime," Demetrius, "On Style", ed. W. H. Fyfe and W. R. Roberts, LCL (Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Heinemann, 1927).
- 26- Aron Kibédi Varga (ed.), *Les poétiques du classicisme* (Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990), p. 15, n. 23. وبالطبع نجد العواطف قد عولجت بالتفصيل على يد . انظر أيضًا كورنيل في مقاله بعنوان *Rhetoric* أرسطو في الجزء الثاني من كتابه بعنوان "Discours du poème dramatique" في *Euvres complètes*, vol III, p. 123
- 27- Gasté (ed.), *La querelle du Cid*, pp. 80, 82, 94.
- ٢٨- المرجع السابق ص. ٣٧٢-٥.
- ٢٩- المرجع السابق ص. ٤٦٦-٨١ وخصوصًا الصفحات ٤٧٠-٧١.
- ٣٠- المرجع السابق ص. ٢٩٥.
- 31- Corneille, "Avertissement", *Œuvres complètes*, vol. I, pp. 695-6.
- ٣٢- المرجع السابق, p. 357, vol. II, Héraclius, "Au lecteur,"
- 33 - D'Aubignac, *Pratique du théâtre*, ed. P. Martino, pp. 21-33.
- ٣٤- الإشارة هنا إلى مقالات كورنيل الثلاث ترد في أعماله الكاملة، vol. III, pp. 117-90.
- 35- Corneille, *Œuvres complètes*, vol. III, pp. 136, 176.
- ٣٦- المرجع السابق، vol. III, pp. 117-19.
- ٣٧- المرجع السابق، vol.III, Agésilas, "Au lecteur", p. 564.

- ٣٨ - المرجع السابق، p. 653, vol.II, "Examen de Nicomède",
- ٣٩ - المرجع السابق، p. 147, vol. III,
- 40 - Charles Sorel, De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs, ed. L. Moretti Cenerini (Rome: Bulzoni, 1974), pp. 192-7.
- ٤١ - قارن بين الأعمال الآتية:
- 42 - Jean-Baptiste-Henri du Trousset de Valincour, Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de "La Princesse de Clèves," ed. A. Cazes (Paris: Bossard, 1925), pp. 159, 187, 169.
- 43 - Du Plaisir, Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style, ed. P. Hourcade (Geneva: Droz, 1975), pp. 50, 52.
- ٤٤ - انظر مقالة مايكل موريارتي في هذا الكتاب بعنوان "مبادئ النقد: الإمكانية واللياقة والذوق وهذا الذي لا أعرفه" (ص. ٥٢٢-٨).

(٥٨)

التطورات الأدبية النقدية في إيطاليا

في القرنين السادس عشر والسابع عشر

مارچا كورتينو - جونز

بلغ الفكر النقدي في مجال الفنون والآداب على وجه الخصوص، مرتبةً عاليةً من الرقي في إيطاليا في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وتزامن هذا الفكر مع النمو الاجتماعي والاقتصادي الذي شهدته الدول القائمة فيما يقرب من اثنتي عشرة مدينة إيطالية city-states الأمر الذي أدى إلى بزوغ نهضة فكرية موازية أرسدت دعائمها حول عدة حركات نقدية اتسمت بعمق وعيها بذاتها. ويعد الاتجاه الإنساني humanism أبعد هذه الحركات أثرًا في فكر النهضة النقدي، ونخص بالذكر فرعين من هذا الاتجاه هما: المذهب الإنساني المدني وما يصحبه من فلسفة تدعو إلى الحياة السياسية النشطة viva activa- politica وتجمع بين الأدب والحياة المدنية في مواجهة صريحة لما دأبت الأفلاطونية على تشجيعه من مثل تدعو إلى الانعزال، والمذهب الإنساني الشعبي وما يصحبه من دفاع عن اللهجات الوطنية التي تجرى على لسان الشعوب الأوروبية المختلفة في مواجهة اللاتينية، ودعم الأدياء المحدثين في مواجهة القدماء، إذ تبث تلك الحركة الحماسة في المحدثين؛ كي يسعوا لمنافسة القدماء من خلال ما يقدمونه من إبداع سطره بلغاتهم المحلية وأضافوه إلى آدابهم الوطنية.^(١) فبعد أن حاكى الفلاسفة والشعراء نظراءهم من القدماء واتتهم الجرأة كي

يفوقهم وجاء جيل بيكو ديللا ميراندولا Pico della Mirandola وبوليتسيانو Poliziano على إثر جيل مارسيلين فيشينو Marsilio Ficino.

وبينما تقدم مدينة فلورنسا الحجة على صدق ما زعمته من أنها مهد الاتجاه الإنساني المدني، فإن مدينة البندقية هي التي تعهدت الفكر النظري الذي نشأ في فلورنسا بالرعاية والتفتت - على وجه الخصوص - إلى ما اتصل منه بدور الدولة القائمة في المدن الإيطالية الأمر الذي مهد لأن يؤسس ذلك الفكر أسلوب حياة يغطيها عليه المفكرون الغربيون في أرجاء أوروبا. إن اهتمام أرسنقراطية البندقية البالغ بالنشاط المدني والتجاري، وهو ما عطل الإنتاج الأدبي في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، جعل منها بحلول القرنين الخامس عشر والسادس عشر، أرفع الطبقات الحاكمة في أوروبا ثقافة وعلمًا. فقد برزت البندقية بوصفها مركز المشروعات الثقافية في أوروبا على الرغم من سيطرة الإنتاج اللغوي، الذي اضطلع به الدارسون الفلورنسيون studium على مر السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر بفضل التقدم الذي طرأ على فن الطباعة على المستوى التجاري. ونذكر على سبيل المثال دار طباعة آلدو مانوتسيو Aldo Manuzio (حوالي ١٤٥٠-١٥١٥)؛ حيث أخذ Hellenophile Accademia Aldina على عاتقه الرجوع إلى ما قدمه إيرازموس Erasmus وبييترو بيمبو Pietro Bembo وغيرهما من نظرات لغوية ثاقبة مستهدفاً نشر طبعات ناقدة لنصوص يونانية ولاتينية على نطاق واسع، وكذلك نشر "نصوص كلاسيكية" من ضرب آخر لأول مرة، تمثلها طبعة مؤلفات بترارك Petrarch التي أعدها بيمبو، وقد صدرت في نسخة قدمت حروف آلدوس Aldus الجديدة المائلة التي تحتل مساحة صغيرة، والتي صارت نموذجاً لكتب الاتجاه الإنساني، وعُرفت فيما بعد بالحروف الإيطالية (المائلة) Italic.

نتج عن ذلك كله أن تشكّل الفكر والخطاب النقدي في إيطاليا في القرنين السادس عشر والسابع عشر بفضل جهود الإنسانيين، وما أسفرت عنه برامجهم من ردود أفعال في مراكز الحياة الثقافية الإيطالية في مدنها النشطة المتنافسة المتعددة،^(٢) وقد تمحورت أبرز القضايا محل النقاش في هذين القرنين حول مسألتين: (١) مسألة اللغة questione della lingua (الجدل حول اللغة) التي تتضمن إما قبول النماذج والمعايير اللغوية، وتراث الأدباء، أو رفضها، (٢) الجدل الذي دار حول كتاب فن الشعر لأرسطو، والذي يتضمن مناقشة الأنواع الأدبية، والوحدات الثلاث، والحس السليم، وقواعد اللياقة الأدبية وصلتها بمستويات الأسلوب.

وقد حرّر ليون باتيستا ألبرتي Leon Battista Alberti في الأعوام السابقة على ١٤٥٤ عمله الذي لم يكن قد نُشر بعد، وهو Regole della lingua fiorentina كى يقدم الدليل على امتلاك لغة فلورنسا لبنية منطقية لا تقل في تماسكها عن بنية اللاتينية. فأرسى القواعد بعمله للمرة الأولى لشمك من أشكال التقنين لإحدى اللغات الوطنية بدا كأنها تتخذ وضعا يسمح لها بتحدى التميز الأدبي، الذي تحظى به اللغة اللاتينية. غير أن نصير لغة فلورنسا الذي حسم الأمر لصالحها كان بيترو بيمبو Pietro Bembo، الذي قام بدور الحكم لما يتصل بأمور التذوق الأدبي في البندقية في القرن الخامس عشر. وقد قدّم في عمله Prose della volgar lingua (١٥٢٥) تعريفا لمسألة اللغة في إطار مشكلتين من أهم المشكلات التي دار الجدل حولها في عصره، وهما الاستخدام الأدبي للغات الوطنية في مقابل اللاتينية، والسّمات الإقليمية الخاصة التي يجب أن تتوافر كى تحظى تلك اللغات باعتراف وطني بالجدارة.^(٣) ولا يبدو أن بيمبو ومن تبعه من نقاد قد أولوا المشكلة الأولى عناية كبيرة، فقد قنعوا ببساطة بتفوق اللغة الوطنية على اللاتينية على أساس من صدور عدد كبير من

الأعمال باللغات الوطنية منذ القرن الرابع عشر وما بعده. أما فيما يتصل بنوع اللغة الوطنية التي يجدر استخدامها بوصفها لغة التراث الأدبي، فإن بيمبو كان لديه اعتقاد راسخ أن مثل هذه اللغة التي تقي بالمتطلبات لا وجود لها بين اللغات الوطنية في عصره. ونتج عن ذلك أن وقع اختيار بيمبو على حل أدبي خاص مؤداه اقتراح بإيجاد هذه اللغة المثالية بالرجوع إلى لغة فلورنسا الوطنية التي استخدمها بترارك Petrarch وبوكاشيو Boccaccio أشهر المؤلفين الإيطاليين في القرن الرابع عشر. وقد وضع هذا الحل الذي أنكر صلاحية لغات التخاطب المعاصرة وجعله هدفًا مثاليًا يتمثل في تحقيق الكمال اللغوي، الذي اتسمت به أعمال النموذجيين الأدبيين من فلورنسا والذين قُدرَ لهما أن يصبحا علمين لا يشق لهما غبار في مجالي الشعر والنثر في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

إن الحل الذي اقترحه بيمبو قوبل بمعارضة ومقاومة شديدة داخل فلورنسا وخارجها، ويرى فينسنسو كولي Vincenzo Colli المشهور باسم Il Calmeta أن اللغة الأدبية المثلى هي لغة البلاط lingua cortigiana وهي لغة المحادثة في البلاط الروماني، وقد أورد رأيه في كتابه Trattato della volgar poesia الصادر في تسعة مجلدات، وعلى الرغم من أن هذا العمل لا نجده بين أيدينا اليوم فإن بيمبو وكاستلفرتو Castelvetro أخضعاه لمناقشات ممتدة. كما طُرِحت حلول أخرى نشأ معظمها كرد فعل لمقولة بيمبو، ويعد أشهرها ما اقترحه كاستيلوني Castiglione وتريسينو Trissino. وقد صرح دبلوماسي مانتوا بموقفه المعارض للمدافعين عن لغة القدماء، وأعلن عن حقه في استخدام لغة معاصرة يتحدث بها النبلاء في بلاط أعظم المدن الإيطالية. بينما نجد تريسينو يعارض مقولة بيمبو متبنيًا مقترحات دانتي اللغوية التي صاغها في De vulgari eloquania وأورد معارضته في عمليتين: Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua Italiana (١٥٢٤)،

وفي حوار Il castellano (تحرر في ١٥٢٨ ونشر في ١٥٢٩). ويقدم ترينينو حجته على أساس أن لغة بترارك ويوكاشيو لا توازي لغة أهل فرنسا أو توسكاني على الإطلاق بل تمثل volgare illustre أى لغة وطنية تمثل اللغة الإيطالية على المستوى الوطني في أفضل حالاتها.

وقد هاجم عدة كتّاب من توسكاني فكرة اللغة الوطنية (فلم يرضوا بلغة أهل فلورنسا ولا لغة أهل توسكاني) ومن هؤلاء الكتّاب لودوفيكو ماتيللي Lodovico Martelli في Riposta alla Epistola del Trissino (١٥٢٤)، وكلاوديو تولومي Claudio Tolomei في عمله الحوارى Il Cesano (تحرر في ١٥٢٧-١٥٢٨ ونشر في ١٥٥٥)، ثم Benedetto Varchi في Hercolano (تحرر في ١٥٦٤ ونشر بعد وفاة المؤلف في ١٥٧٠). إلا أن نيكولو ماكيافيللي Niccolò Machiavelli يُعد أشهر المدافعين عن استخدام لغة فلورنسا من منطلق وطني. وقد ناقش الحل الذي قدمه نقاشاً مستفيضاً في Discorso ovvero Dialogo, in cui si esamina se la lingua in cui scrissero Dante Boccaccio e il Petrarca si debba chiamare Italiana, toscana o fiorentina (تحرر على الأرجح في ١٥١٤ ولم يُنشر إلا في ١٧٣٠ كملحق لعمل بنديتو فارتشي Benedetto Varchi المعنون Hercolano. يساند ماكيافيللي في القسم الأول من عمله لغة فلورنسا مساندة قوية بوصفها لغة إيطاليا الأدبية، ويتحدى نظريات دانتي اللغوية الرامية لاستخدام volgare illustre وذلك بأن قدم دانتي نفسه كإحدى الشخصيات وأجرى على لسانه إقراراً بأن اللغة التي استخدمها في الكوميديا الأكهية Divine comedy تطابقت على كل المستويات مع لغة أهل فلورنسا بما في ذلك أدنى مستوياتها. ويربط ماكيافيللي في القسم الثاني بين مستويات الأسلوب ويهاجم استبعاد بيمبو للواقعية المُسَفَّة، فيدافع دفاعاً قوياً عن الكوميديا الوطنية. وفي القرن السابع عشر أحيى برناردو دافانزاتي Bernardo Davanzati دعوة

ماكيافيللي إلى لغة وطنية وشعبية قوية، وذلك فيما حرر من خطابات وترجم عن الأعمال الكلاسيكية، كما ساند الدعوة نفسها مايكل أنجلو بونروتى إل جيوفانى Michelangelo Buonarroti il Giovane (وهو ابن أخ المصور الشهير) وقد كانت الكوميديا الريفية تدخل البهجة على نفسه.

ساد رأى بيبمو فى نهاية المطاف وجاء ذلك حين نشر عمله المعنون "نثر" Prose، الذى حظى بمكانة خاصة فى فلورنسا، وجذب إليه الأنظار عندما سجل ليوناردو سالفياتى Lionardo Salviati أفكار بيبمو فى فقه اللغة والنحو فى Avvertimenti della lingua sopra 'l Decameron (المنشور فى مجلدين بفلورنسا). وفى ذلك العمل يتفق سالفياتى مع بيبمو فى الدعوة إلى اتخاذ لغة القرن الرابع عشر الأدبية مثالا لغوياً يحتذى المحدثون سعياً إلى الكمال اللغوى. وبعد وفاة سيلفاتى واصلت Accademia della Crusca (التي أنشئت فى ١٥٨٢) مشروعه الرامى إلى وضع معجم للغة الإيطالية، وتولت نشره فى البندقية بعنوان Vocabolario degli Accademici della Crusca فى عام ١٦١٢، وقد استهدف المعجم الحفاظ على اللغة الإيطالية فى أرقى صور تطورها المتمثلة فى اللغة الأدبية التى صاغها أدباء القرن الرابع عشر فى فلورنسا وكذلك لغة المحدثين الذين ساروا على نهج بترارك ويوكاشيو. وعلى الرغم من أن الترحيب بالمعجم لم يخلُ من نقد، فإن هذا الحدث نفسه الذى أعقبه ظهور طبعات تالية منه فى ١٦٢٣، و١٦٩١، و١٧٢٩، مثل إنجازاً مهماً فى مجال questione della lingua التى تمحورت منذ ذلك الحين إلى عصر مانزونى Manzoni حول دعاوى نظامين لغويين متنافسين، أحدهما يضرب بجذوره فى لغة فلورنسا الكلاسيكية القديمة (حسب تقنين Crusca) والآخر قائم على اللغة الوطنية المعاصرة؛ نحن إذن بإزاء استجابتين مختلفتين لكنهما متساويتان من حيث تقديم كل منهما حلاً بلاغياً للمسألة.

وقد نبتت مسألة النماذج الأدبية على نحو مباشر من الجدل الذي أثارته قضية اللغة^(٤) وقد عاد بيمبو إلى إضفاء الشرعية على نظرية المحاكاة الكلاسيكية والنماذج الأدبية، فنصّب بترارك ويوكاشيو auctores في مجال الأدب الرسمي، وجعل من أعمال بترارك مثالا يحتذى الشعراء، ومن أعمال بوكاشيو مثالا لمؤل في النشر. ويرى بيمبو أن شعر بترارك يضغ قاعدة الخطاب الغنائي في الشعر، ويحدّ جوانب الخسونة والتوتر اللغوي في قالب منسجم من الأشكال والأصوات. ويحفل نقده لأعمال الشاعر برؤى نقدية ثاقبة وبخاصة في الأساليب الغنائية وفي استخدام الأوزان والأصوات.

وقد انتشرت مشاعر الإعجاب التي يكنها بيمبو لبترارك في كل أرجاء إيطاليا، وصار Lodovico Castelvetro - على وجه الخصوص - عاملاً محفزاً أساسياً لما ناله عمل الشعر من مكانة داخل إيطاليا وخارجها. ويقوم تعليقه على Canzoniere (١٥٨٢) على تطبيق فقه اللغة تطبيقاً صارماً والبحث الدؤوب في المصادر الكلاسيكية، الأمر الذي أطلق في إثر عمله موجة من التعليقات النقدية وضعت معايير التفسير الأكاديمي للنصوص الشعرية المبكرة.^(٥)

وإذا ما انتقلنا إلى آراء بيمبو الناقدة فإننا نجد أن إعجابه ببترارك لا يعدله إلا نقده الصريح الذي وجهه إلى دانتي شاعر القرن الرابع عشر الإيطالي البارز الآخر. وقد رأى بيمبو أن لغته الشعرية خشنة ومسرقة في الواقعية ومفتقدة إلى الرشافة والتناغم.^(٦) وقد ظل حكم بيمبو قائماً لم يتطرق إليه أحد بنقد خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، على الرغم من أن العديد من النقاد عارضوا رأيه وطالبوا بتقييم شعر دانتي تقييماً أكثر توازناً. ويعد جاكوبو ماتسوني Iacobo Mazzoni أكثر هؤلاء النقاد أثراً، وكان قد قدم في عمله المعنون Discorso in difesa del divino poeta Dante (١٥٧٣) فحصاً للكوميديا الإلهية من زاوية تنوعها البلاغي rhetorical

virtuosity وثناء لغتها الشعرية ووفرة الإشارات الكلاسية بها، كما أن فينستسو بورجيني Vincenzo Borghini أحد أهم محققى عصره أقام الدليل على تمكن دانتي من فن الشعر، ولغت الأنظار إلى ما يتضمنه شعره من إلهام تراجيدى. وبحلول منتصف القرن شجعت أكاديمية فلورنسا قراءة قصيدة دانتي فى لقاءات عامة، وألقى القصيدة أدباء ذائعو الصيت مثل بنديتو فارتشى Benedetto Varchi وجامباتيستا جيلى Giambattista Gelli، وتُسبب أفضل التعليقات التى نشأت عن تلك الصحة النقدية إلى أليساندرو فيلوتيللو Alessandro Vellutello، وبرنامج دانييلو Bernardino Daniello، ولودوفيكو كاستلفرتو Lodovico Castelvetro. وفى نهاية المطاف، حددت Accademia della Crusca معالم لقاء موقفين دفاعيين: أحدهما يضع دانتي فى بؤرة اهتمامه والآخر يبدى اهتماماً بلغة فلورنسا الوطنية ونتج عن ذلك اللقاء ظهور الكوميديا الآلهية جنباً إلى جنب مع Canzoniere لبترارك و Decameron لبوكاشيو، بوصفها مصادر أساسية لمفردات المعجم الذى أصدرته الأكاديمية. إلا أن اهتمام القرن السابع عشر بدانتي ظل يفتقد اتجاهاً محدداً ونستدل على ذلك بما صدر من طبعات محدودة من قصيدته، فلم تتعد ثلاث طبعات شابها على هذا نقاط ضعف على المستوى اللغوى.

وبينما صعد نجم بترارك فى القرن التالى فإن مصير بوكاشيو وقع تحت تأثير الأحداث الدينية والسياسية، التى توالى فى إيطاليا وبخاصة فى أثناء حركة الإصلاح الدينى المضادة. فبينما نالت أعمال بوكاشيو اللاتينية إعجاب الدوائر الإنسانية الإيطالية على نحو كبير إبان القرن الخامس عشر، فإن أعماله التى كتبها بلغته الوطنية وبخاصة Decameron جذبت اهتمام الدارسين والعامة على حد سواء فى مطلع القرن السادس عشر، كما احتلت مرتبة عالية بعد أن نشر بيمو كتابه Prose فأصبحت نموذجاً يحتذى به ككتاب النثر الإيطاليين.^(٧) ومع ذلك فبحلول منتصف

القرن فإن الروح الملهمة لحركة الإصلاح الديني أنحت باللائمة على صورة الحياة التي وصفها بوكاشيو في Decameron لما تنسم به من فجور ويُعد عن الوقار. بل واتخذت إجراءات تستهدف الحد من تأثير ذلك العمل على المجتمع الإيطالي وثقافته. نتج عن ذلك كله إصدار فينيسنتسو بورجيني في ١٥٧٣ نسخة مهذبة من Decameron تحمل عنوان *Decameron ... ricorretto in Roma et emendato secondo l'ordine del Sacro Concilio di Trento* وفي ذلك المناخ الذي يسوده تحرى الاستقامة وتوجيه سهام النقد لنصوص بوكاشيو فإن تلك النصوص توارت عن الأنظار على نحو بطيء، ولم يعد يعترف بقيمة بوكاشيو سوى قرائه الإيطاليين ومن يتخذونه مثالا للمحاكاة من غير الإيطاليين. بل إن عمل باولو بيني *L'anticrusca* المنشور في بادوا في ١٦١٢ والذي قصد به مؤلفه أن يفند ما جاء في *Vocabolario degli Accademici della Crusca* لم يتوقف عند الهجوم على بوكاشيو، وإنما تجاوز ذلك إلى الدفاع عن المحدثين في مواجهة القدماء مستفثًا بعمله المعركة *querelle* التي دامت ما يزيد عن قرن من الزمان في إيطاليا وخارجها.

وواقع الأمر أن مظاهر المعركة كان قد ظهر أثرها في الخلافات الأدبية في أواخر القرن السادس عشر، وقد تناولت مسألة ما إذا كان الكتاب المحدثون في حاجة إلى الاستمرار في محاكاة النماذج الإغريقية والرومانية الرفيعة أم أن المحدثين تفوقوا على القدماء وصاروا مرجعًا يُحتذى لغةً وأسلوبًا. إن الاهتمام بتسمية "العبقريّة" الفردية كما ورد معناها عند استخدامهما للمرة الأولى في سيرة سيليني Cellini الذاتية، والتي يعبر الأديب عنها بأسلوب متميز *maniera* أخضعت مفهوم المحاكاة لفحص نقدي دقيق. وبحلول نهاية القرن السادس عشر بدأ جيل جديد من المفكرين والأدباء الذين يعود إحساسهم بالتنافس مع الماضي إلى الإرث المباشر عن الإنسانيين الأوائل في تحدى نموذج القدماء الأمثل، وفي الوقت نفسه فإنهم أعلوا من شأن المحدثين. ويرجع

جانب من تلك النقلة إلى نمو البحث العلمى وما صاحب ذلك النمو من تحول فى إحساس بموقع الإنسان فى الكون الكبير. فلم يكن للإنجاز الألبى أن يحتل مرتبة أننى من التأمل العلمى والأخلاقي فى تشكيله على أساس من الاكتشافات التجريبية، والفلكية، والجغرافية، والتي كشفت جميعها عالمًا يختلف عن تصور القدماء له. وبالإضافة إلى ذلك فإن المخترعات المستحدثة مثل المطبعة والأسلحة النارية (تقنيات الطباعة والحرب) أسهمت فى اتساع الفجوة بين العالمين الحديث والكلاسي.

ولقد كانت تلك الروح الجديدة الواعية بذاتها هى التى أوجت لتوامسو كامبانيللا Tommaso Campanella (١٥٦٨-١٦٣٩) أن يتبنى على العصر الحديث ويقدمه على ما مضى من عصور، مؤكداً أن التاريخ قد شهد من الأحداث الكبرى فى الأربعمائة عام الأخيرة ما هو أفضل مما شهدته الأربعة آلاف الماضية، وأن ما نشر من كتب فى المائة عام الأخيرة يزيد عن ما نشر على مر خمسة آلاف عام. ويشبه هذا التأكيد ما استقر فى عقيدة أليساندرو تاسوني Alessandro Tassoni، ونتج عنه هجومه الشرس على جميع مذاهب عصره التى يحيطها التبجيل، ألا وهى البتراركية، والأرسطية، والكلاسيكية.^(٨) كما نجد أن سيكوندو لانسيلوتى Secondo Lancellotti الذى تلقى نصيباً وافراً من الاضطهاد بوصفه أدبياً لم يتردد فى تقويض الفكر، الذى يُحَرِّم تناول الأعمال الكلاسيكية بالنقد وذلك بأن أورد الأخطاء وأوجه التضارب التى وجدها فى كتب القدماء من الكلاسيين والذين كانت أعمالهم تعد أدباً رسمياً راسخاً. وحتى إيمانويل تيساورو Emanuele Tesauro (١٥٩٢-١٦٩٥)، الذى يعد أحد أكثر منظري الأدب تمثيلاً للعصر، شارك أهل عصره إعجابهم بالمحدثين، موجهاً الاتهام إلى "عرائب الأسلوب القديم التى تبعث السأم فى النفوس" [anticaglie] ومدعياً أنه وجدها حتى فى أعمال دانتي، بينما اتجه إلى الإعلاء من شأن المنزلة

العليا التي تحتلها الرواية وما اتصف به الاستخدام اللغوي المعاصر من إبداع وخيال.

وإذا ما تتبعنا الكلمة الأكثر استخدامًا من كلمة *ingegno* في ذلك العصر لكانت هذه الكلمة هي *nuovo*: نتيجة العبقرية الواضحة. وقد افتتح الشاعر الفيلسوف كامبانيللا *Campanella* هذا الاتجاه ببناء ربات الشعر كيما تساعده على ابتكار '*canzone novella*'، بينما ألف العالم جاليليو *Galileo* حوارات '*scienza nuova*'، وأعلن الشاعر البلاغي جابريلو تشيابريزا *Gabriello Chiabrera* (١٦٣٨-١٥٥٢) أنه يرغب في استكشاف '*nuovi mondi*' في الوقت نفسه الذي قام فيه بذلك ابن وطنه *Savonese* كولومبو *Colombo*. وقد أعجب تشيابريزا بالخصوصية الجريئة التي اتسم بها دانتي [*arditezza ... del particolareggiare*] وسعى أن يغامر ويجرّب في أعماله. بل إن فولفيو تيسي *Fulvio Tesi* (١٦٤٦-١٥٩٣)، وهو الأكثر التزامًا، تلقى التحية لما قدمه من '*novità dello stile*'. وقد مارس الفنانون في ألوان الفن المختلفة التجريب في الأجناس الجديدة،^(٩) وابتكروا تقنيات فنية جديدة، واكتشفوا أساليب جديدة للتعبير عن الرقي الفني الذي أعلنوها جديدة *nuova*، بينما ظلوا إلى حد بعيد لا مبالين بإرث الماضي الكلاسي.

وهكذا أصبحت *modernità* التي تجمع *novità* و *ingegno*، مفهومًا رحبت به إيطاليا في بواكير القرن السابع عشر. وقد فحص تاسوني *Tassoni* في عمله *Pensieri* (١٦٠٨-١٦٢٧) أساليب عدة أثبتت من خلالها المحدثون تفوقهم على القدماء، وذلك إما بإدخال تحسينات على أعمال القدماء من خلال استخدام اللغة والأسلوب على نحو أكثر رقيًا، أو بتجاوز الإنتاج الأدبي للكتاب الكلاسيين، أو بتقديم التتوير الروحي المستمد من المسيحية في أعمالهم الحديثة. ونجد صدى هذه النظرة في مقال حرره لانسيلوتي *Lancellotti* وعنوانه *L'oggi di ovvero il mondo non*

peggiore né più calamitoso del passato (الجزء الثاني ١٦٣٦) أظهر فيه احتقاره لمن ينعون على الحاضر تدهوره بالمقارنة بالماضي. كما أن جامباتيستا مارينو Giambattista Marino أشهر شعراء القرن انبرى في دفاع علني عن قصيدته Adone مستخدماً كلمات تحتل موقع الصدارة في الشعر المعاصر (رسائل إلى أشيليني Achillini وبروني Bruni).^(١٠)

وبالفعل فإن الجدل حول Adone التي كتبها مارينو وما دار من خلال هذا الجدل حول الملحمة بوصفها نوعاً أدبياً، أضاف صفحة أخرى إلى معركة القدماء والمحدثين بوضعها شعراء الملاحم المعاصرين في مواجهة الماضي الأدبي الكلاسي والنماذج الإيطالية المبكرة. ويرى أليسترو تاسوني Alessandro Tassoni في كتابه Varietà di pensieri di A. Tassoni, divisa in ix parti (١٦١٢) أن أريوستو وتاسو كليهما قد عُدَّا شاعرين من شعراء الملاحم وفاقت أعمالهما القدماء: "إن بطلينا البارزين يتعرضان بحق اليوم لنقد حسادهما العنيف والمؤلم غير أن هذا النقد لن يمنعهما أن يصبحا مستقبل أعظم الشعراء قاطبة وأكثرهم استحقاقاً للمجد".^(١١) ويدافع نيكولا فيلاني عن مارينو وعمله Adone في Ragionamenti dell' accademico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e de' Toscani (١٦٣٤)، مؤكداً أن لدى الشعراء المعاصرين الكثير الذي يمكن أن يسهموا به بالمقارنة بقدماة اليونان والرومان أو التوسكانيين "في حدود الخطاب الشعري، واستخدام اللغة، والقافية والإيقاع".^(١٢) وتتبنى وجهة النظر هذه رأياً مؤاده أن الكتاب الإيطاليين المعاصرين أصبح يُنظر إليهم بوصفهم شعراء يفوقون من سبقوهم من التوسكانيين، وهو رأي كان باولو بيني قد سجله من قبل في L'anticrusca (١٦١٢) وكذلك في Cavalcanti (١٦١٤)؛ حيث يواصل الجدل مؤكداً تفوق تاسو على بوكاشيو. ويلفت بيني النظر بإدانتة بوكاشيومن أجل نصرة تاسو على نحو غير مباشر وساخر إلى

سلطة Accademia della Crusca المنظمة، والقائمة على مبادئ المحاكاة وإبداء الاحترام الواجب لسلطة القدماء من منطلق محافظ، كما يلفت النظر إلى سياسة الأكاديمية النشطة الرامية إلى تقديم أعمال القدماء بوصفها أدباً رسمياً، وذلك في عصر مولع بكل ما هو جرىء وغير متوقع وبالمحدثين بوصفهم أدوات الجديد nuovo.

إن المقالات الأولى في فن الشعر التي صدرت في القرن السادس عشر اتخذت من فكر الأفلاطونية والفكر الإنساني الجانب الأعظم من مصادر وحيها، ومثال ذلك أعمال بيمبو بالإضافة إلى تأملات عديدة في الحب والجمال كانت قد راجت في بواكير عصر النهضة. وواقع الأمر أن مبدأ مرجعية المفكرين الكلاسيين العظام ومن سار في ركابهم من الإنسانيين في الأزمنة المتأخرة أكسب أولئك وأولاء حضوراً طاعياً في فن الشعر في عصر النهضة والباروك. ومع ذلك، فإن الاحترام التقليدي الذي ظفر به الـ auctores لم يكن كافياً لوضع حد لجولات الحوار الذي اتسم بالصدام والذي نشب في الوقت نفسه حول ماهية الوظيفة الرئيسية للشعر. وقد سلطت هذه الحوارات الضوء حول ما إذا كانت وظيفة الأدب هي المحاكاة، أم إدخال المتعة إلى نفس القارئ؛ أم تعليمه. ومما أضفى على تلك الاستراتيجية القائمة على المحاجة جاذبية خاصة لدى المفكرين المعاصرين حقيقة ما دام تجاهلها النقاد الإيطاليون، وتتمثل في أن ذلك الفكر النقدي لم يتخذ من تطوير النظام النظري الخالص هدفاً أوجده له، وإنما تناول الشعر بوصفه حرفة على نحو محسوس.

إن تنامي تأثير كتاب فن الشعر لأرسطو وإن استمر إلى بواكير القرن السادس عشر شهد على اهتمام جديد بالوظيفة العملية للتصوير الفني.^(١٢) وواقع الأمر أن أصل كلمة poetics [فن الشعر] تشير دائماً إلى مجموعة المبادئ، والقواعد، والإرشادات الخاصة بنظم الشعر. وقد اعتمد قرنان على الأقل من التراث

الأدبي الغربي كما يتضح في آداب فرنسا وإنجلترا وإسبانيا القومية العظيمة على صرح التقنين النقدي الإيطالي، وإن بدت نتاجه العملية في إيطاليا نفسها غير لافتة للأنظار.

وما إن حل القرن الخامس عشر في إيطاليا حتى شهد علو شأن كتاب فن الشعر لأرسطو، وقد قام بترجمة ذلك العمل للمرة الأولى جورجيو فالالا Giorgio Valla في عام ١٤٩٨، وصدر النص اليوناني في طبعة ألدين عام ١٥٠٨ يليها الترجمة الثانية إلى اللاتينية التي قام بها أليساندرو دي باتسي Alessandro de' Pazzi في عام ١٥٣٦. وقد صدرت النسخة الإيطالية الأولى من ترجمة برناردو سنجي Bernardo Segni في ١٥٤٩. كما صدرت عدة تعليقات بالإيطالية واللاتينية، وقد حرر أهم التعليقات الإيطالية كاستلفيتو Castelvetro، وبيكولوميني Piccolomini، وسالفياتري Salviati، أما التعليقات اللاتينية فأشهر من حررها هم فرانيسكو روبرتيلو Francesco Robortello، وبارتولوميو لومباردي Bartolomeo Lombardi، وفينسنتسو ماجي Vincenzo Maggi، وأنتونيو ريكبوني Antonio Riccoboni. وقد أعيد اكتشاف كتاب فن الشعر في وقت مناسب؛ إذ تزامن والرغبة في تقنين التجربة الأدبية. وكانت الدروس المستفادة من عمل أرسطو تتناول عملية بناء منظومة من القواعد الخاصة بالتصوير الأدبي، كما تتناول الأجناس الأدبية التي نالت إعجاب معظم قارئى الأدب.^(١٤)

وقد أسهم التياران الجماليان القائمان على التراث الأفلاطوني والأرسطي، وفي بعض الأحيان على مزيج منهما، في تشكيل مفاهيم القرنين السادس عشر والسابع عشر عن الشعر على التوالي. ويتضح التأثير الأفلاطوني خصوصاً في مجموعة من المقالات النقدية المهمة التي أكدت ما لنقد الشعر من أهمية بوصفه يحتل مركز الصدارة بين الفنون الشكلية، ويرسي قواعد الالتزام الصارم بمستويات الأسلوب الثلاثة

المستمدة من تراث هوراس أو قواعد اللياقة^(١٥)، وهى المستوى الأعلى والأوسط والأدنى. وبينما يضع هذا المفهوم عدة موروثات مبكرة فى سياقاتها، فإنه يساعد فى توفير قوة دفع للمناقشات التى دارت فى السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر حول التعبير wit و concettismo.

ويعد حوار برناردو دانييلو Bernardino Daniello الذى يحمل عنوان Della poetica (١٥٣٦) أفضل ما يمثل هذا الاتجاه الذى أثنى على نقد الشعر بوصفه مصدر التشريع الأعلى للفنون والعلوم. ويرى دانييلو أن ثلاثية شيشرون التى تتكون من inventio, dispositio, elocutio تؤسس للخطاب الشعرى على الرغم من أن غايتها بصفة عامة تقوم على حل وسط بين نقد أرسطو ونقد هوراس. وبينما لا يتناول دانييلو مفهوم المحاكاة تحديداً فإن أعمالا نقدية أخرى تبدي الاهتمام نفسه بنقد الشعر قد عاجلت هذه القضية، ومنها بصفة خاصة الأعمال التى تعلق من شأن عظماء الـ auctores من الزمن الماضى. فقد قدمت المحاكاة روعة القول bene dicere بوصفها مثالا يحتذى، وذلك منذ أصبح الأسلوب والأمثلة التى قدمها الـ auctores العظام أهم مصادر التدريب الفنى للمؤلفين المحدثين. ويعد عمل جوليو كاميللو ديلمينو Giulio Camillo Delminio المعنون Della imitazione (١٥٣٠) على وجه التقريب، وعمل بارتولوميو ريتشى Bartolomeo Ricci المعنون De imitatione (١٥٤١)، وعمل جيرولامو فراكاستورو Naugerius sive de poetica (١٥٥٥) أهم الأعمال النقدية التى صار لها مرجعية بين المحدثين.^(١٦)

وبطبيعة الحال أدى الجدل النقدى حول المحاكاة إلى ظهور مناقشات نقدية عن الأجناس الأدبية وبخاصة لما كان لنظريات أرسطو من تأثير. وقد ورد فى فن الشعر لأرسطو أن التراجيديا والملحمة هما الجنسان الأكثر تفضيلا. وأدى تفضيل هذين الجنسين وتقدميهما على غيرهما من الأجناس إلى تنامي الاهتمام بوضع

القوانين الخاصة بهما، وإلى اهتمام مواز بالقضايا الأخلاقية والنفسية على أساس من معيارى مطابقة الواقع *verisimilitude* والمصدقية *credibility* ومع استخدام أساليب شعرية أكثر رقيًا وتحديدًا. وتناولت مناقشات أخرى التمييز بين قصيدة الغروسية أو الرومانتسو *romanzo*، والقصيدة البطولية، وتعريف التراجيديا. وقد قدم جيوفاني جورجيو تريسينو Giovanni Giorgio Trissino وسبرون سبروني Sperone Speroni، وجوفامباتيستا جيرالدى سنتيو Giovambattista Giral di Cintio، وبوركاتو تاسو Torquato Tasso أهم أعمال كُتبت في ذلك المجال. وقد شرح تريسينو Trissino، الذى يعد أكثر الأرسطيين تأثيرًا في معاصريه، آراءه عما يمثل المأساة فى مقدمة مأساته Sofonisba (١٥٢٩) كما تناول فن الشعر لأرسطو بالشرح والتحليل فى تعليق نشره فى جزئين: *La prima quattro divisioni della poetica* (١٥٢٩) و *La quinta e la sesta divisione della poetica* (١٥٦٢). وفى المقابل، فإن سبرون سبروني وجوفامباتيستا جيرالدى سنتيو كانا يُعدّان نصيرا "الحداثة" لموقفهما الجدلى الذى اتخذاه ضد مرجعية القدماء وتشككهما، الذى لم يقف عند حد تجاه المعايير والقواعد الأرسطية. وقد وجه سبروني اهتمامه النقدى تجاه مفهوم *elocutio* التى تتناول معايير إضفاء اللمسات الجمالية على الخطاب الشعرى *embellishing* وقدرتها على تحقيق المتعة وإثارة الوجدان. وقد طبق آراءه الشعرية القائمة على المدهش [*meraviglia*] والممتع [*diletto*] على المأساة التى كتبها وعنوانها Canace (وكان يرمى إلى تقديمها كعرض مسرحى فى ١٥٤٢)، وهى مسرحية أثارت ردة فعل نقدية شرسة من جانب المعسكر الأرسطى.^(١٧) أما إسهام جيرالدى سنتيو الرئيسى فى هذا الجدل النقدى فيتمثل فى عمله الشهير *Discorsi intorno al comporre de i romanzi delle commedie e delle tragedie* (١٥٥٤) الذى قدم من خلاله دفاعًا قويًا عن كتابة الرومانتسى بوصفها نوعًا شعريًا حديثًا. وإذا ما كانت كتب نقد الشعر القديمة بما فيها كتاب أرسطو قد أغفلت ذكرها، فلأنها ببساطة لم تكن معروفة حينئذ. كما

كان جيرالدي يفضل تمتع المؤلف باستقلال نسبي عند التزامه بقواعد نقد الشعر الراسخة. وبالمثل فإن توركانو تاسو شارك في الجدل حول الأجناس الأدبية بعمله *Discorso dell'arte poetica* الذي قُرئ للمرة الأولى في أكاديمية فيراريا حوالي عام ١٥٧٠، وعمله الآخر *Discorsi del poema eroico* (١٥٩٤) الذي خطط فيه لما يميز المأساة عن الملحمة من حيث الأسلوب، والموضوعات، ومصادر الإلهام، والأهداف.^(١٨)

إن جيرالدي سينتوي وتاسو كليهما يمثلان الحاجة إلى الجمع بين احترام إرث القواعد الشعرية والتصنيفات النمطية من ناحية، والإيمان بتفرد الخبرة الشعرية الخاصة من ناحية أخرى. ويمهد مفهوم تاسو الخاص بالـ *meraviglioso* لما أورده مارينو عن الـ *meraviglia* في نقده للشعر، والذي مثل بالإضافة إلى *concettismo*، نقدًا شعريًا حمل أفضل تعبير في جوانبه الإيجابية والسلبية عن متناقضات عصر الباروك كلها.^(١٩) ففي ذلك العصر سيطر الوعي باللغة والانتباه إلى التجديد الفني والأثر البصري، وبالتالي الجوانب الحسية والوجدانية والمبهمة الأشكال الفنية كلها، وجمعت على نحو مبتكر بين المؤثرات الأرسطية والأفلاطونية، في توجه نحو تأكيد الغاية من الابتكار الفني في التأثير الوجداني [*delectare*]. وفي الوقت نفسه حافظت روح حركة الإصلاح الديني المضادة على قبضتها القوية على الأعمال النقدية التعليمية في ذلك العصر، والتزامها التام بأولوية مبدأ *docere*. ويعد عمل دانيلو بورديلو *Daniello Bordello* وعنوانه *L'uomo di lettere difeso ed emendato* (١٦٤٥) وعمل ماتيو بيرجريني *Matteo Peregrini* وعنوانه *Della acutezze* (١٦٣٩) وعمل إيمانويل تيسارو *Il cannochiele aristotelico* (١٦٥٤) أفضل أمثلة للكتابة النظرية في القرن السابع عشر، فهي تجمع التوجهات النظرية

لحركة الإصلاح الديني المضادة والأسلوب المتطور القائم على مفهومى meraviglia و concettismo^(٢٠)

وفى نهاية المطاف فإن إسهام لودوفيكو كاستلفرتو فى تاريخ النقد الأدبى فى حاجة إلى أن ينال التقدير الواجب، وبخاصة على عمله المعنون Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta (١٥٧٠)، إذ يعيد كاستلفرتو النظر فى ثنائية الإنسانية المتعلقة بالتاريخ والشعر، والـ verisimilitude والـ real، مؤكداً على ما بها من انقسام أنطولوجى وتقسيم زمنى (فى البدء هناك الأشياء التى يجرى تصويرها "التاريخ"، ثم بعدئذ تلك الصور "الشعر"). ويرى كاستلفرتو أنه لذلك يكمن هدف الشعر فى الـ delectare وليس الـ docere؛ غير أن الـ delectare تتسم بسمة معرفية قوية؛ لأنها تتطور من التعرف على مدى الكمال الذى بلغته صورة الواقع، لا من تقرد الشكل الشعرى. كما يرى كاستلفرتو أن الجوهر المعرفى لبهجة الشعر يشتبك فى صراع واضح مع رؤية الشعر الأكثر vatic بوصفه متعالياً من الناحية الوجدانية، وهو ما يُعرف بالـ furor الإلهى الأفلاطونى الذى يفنده كاستلفرتو بسلاسة ويدمغه بأنه افتراء شعراء يسعون لاجتذاب الجمهور إليهم.

وقد اتفق نقاد أرسطيون معاصرون آخرون مثل ألسندرو بيكولوميني Alessandro Piccolomini وليوناردو سالفياتى Lionardo Salviati مع موقف كاستلفرتو الجدلى ضد الـ furor الأفلاطونى. ومع ذلك فقد ظهر موقف مضاد فى أواخر عصر النهضة وبدايات عصر الباروك، يعطى من شأن الموقف الأفلاطونى الأكثر جاذبية ويعلم عن قرب ميلاد "عصر جديد".

وفى واقع الأمر، كان دعاة ذلك الاتجاه، من جوردانو برونو إلى كامبانيللا بل وإلى جاليليو إلى حد ما، أكثر ممثلى "العلم الجديد" تمتعاً بالمرجعية. كانوا يرون أن الشعر، بوصفه سبيلاً إلى الحقيقة، يستقى مصادره من تجربة وجدانية ترتبط ارتباطاً

وثيقاً بالإرث الخاص بالسمو. ويُعد عمل برونو المعنُون Deglieroicifurori (١٥٨٥) مثلاً لإعلان مناهض للأرسطية يفوق غيره من الأعمال في توجهه الناقد للقواعد المستمدة من أرسطو، وبخاصة فيما يتصل بتشكك مؤلفه في القواعد والمفاهيم الملزمة، إذ يصرح بأن "القصاصد لا تولد من القواعد ... بل إنَّ القواعد تولد من القصاصد".^{٢١} وقد تردد صدى ذلك الإعلان فيما أكده "مارينو"، وهو شاعر الباروك ذائع الصيت، من تعريف للقاعدة الحقيقية في خطاب وجهه إلى جيرولامو بريتي حيث يقول "إن القاعدة الحقيقية هي أن تعلم كيف تخالف القواعد في الزمان والمكان الملائمين".

وهكذا بدا أنَّ دورة التفكير النقدي القائمة على انبهار نقاد المذهب الإنساني بالأعمال الكلاسيكية، وما أعلن من تقنين منهجي لقواعد أوحى بها أرسطو في مؤلفه فن الشعر، باتت تذبل بحلول القرن السابع عشر، إذ تعالت الأصوات التي تتحدى بالتخلي عن ذلك التقنين نفسه. ومع ذلك، فإنَّ تأثير الاستراتيجية القائمة على إقامة الحجج، وهي السياسة التي ميزت هذين القرنين، ظلت تولد طاقة جديدة على مستوى الخطابين الشعري والعلمي، وبخاصة في ضوء مكان الإنسان الجديد من منظور الوجود في العالم، والابتعاد عن الرؤية التي تضعه في المركز. ولذلك لا عجب أنَّ نرى جامباتيستا فيكو، المفكر الإيطالي العظيم الذي يختم ذلك العصر ويفتتح عصر التوير، شاعراً وفيلسوفاً معاً؛ وهو بذلك يشهد على أهمية ما خلفه هذان القرنان الحافلان بالصراع من إرث مهم، وبخاصة في مجال نقد الشعر والخطاب الموازي لذلك النقد الذي يتمثل في تأمل الشعر.

الهوامش

- 1- H. Baron, The crisis of the early Italian Renaissance (Princeton: Princeton University Press, 1966), p. 461
وانظر أيضاً: R. Weiss, 'Italian humanism in Western Europe', in Italian Renaissance studies, ed. E. F. Jacobs (London: Faber and Faber, 1960),
و انظر: P. Burke, Culture and society in Renaissance Italy (1420-1540) (London: Batsford, 1973).
- 2- C. Vasoli, 'L'estetica dell'umanesimo e del Rinascimento', in Momenti e problemi di storia dell'estetica, 2 vols. (Milan: Marzorati, 1959), vol. I, pp. 325-433;
وأيضاً: F. Tateo, Tetrica e poetica fra Medioevo e Rinascimento (Bari: Adriatica, 1960);
وأيضاً: E. Raimondi, 'Retoriche e poetiche dominanti', in Letteratura italiana, ed. A. Asor Rosa, 9 vols. (Turin: Einaudi, 1984), vol. III, pp. 5-339,
وبخاصة الصفحات من ٤٤ إلى ٨٢.
- 3- W. Moretti and R. Barilli, 'La letteratura e la lingua, le poetiche e la critica d'arte', in La letteratura italiana, storia e testi, ed. C. Muscetta, 9 vols. (Bari, Laterza, 1973), vol IV: 2, pp. 487-571, ٤٩٧-٤٩٢ وبخاصة الصفحات من
B. Migliorini, 'La questione della lingua', in Questioni e correnti di storia letteraria, ed. A. Momigliano (Milan: Marzorati, 1949), pp. 1-75
وأيضاً: C. Dionisotti, Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento (Florence: F. Le Monnier, 1968).
- 4- M. Aurigemma, 'La teoria dei modelli e i trattati d'amore', in Letteratura italiana, storia e testi, vol. IV, pp. 327-69.
- 5- D. Della Terza, 'Imitatio: theory and practice: the example of Bembo the poet', Yearbook of Italian studies I (1971), 321-5.

6- F. Maggini, 'La critica dantesca dal '300 ai nostri giorni', in Questioni e correnti di storia letteraria, pp. 123-66.

7- Chiari, 'La fortuna del Boccaccio', in Questioni e correnti di storia letteraria, pp. 275-348.

٨- معى تاسونى لجذب الانتباه إلى أن بترارك مدين لشعراء بروفنسال Provençal وفي الوقت نفسه أبدى تاسونى الاحتقار لمن يقلدون بترارك ولما اتخذوه من وسائل التقليد، ونشر تاسونى تلك الأفكار فى كتابه المعنون Considerazioni di A. Tassoni sopra le 'Rime' del Petrarca con confronto dei luoghi dei poeti antichi di varie lingue (Modena: G. Cassiani, 1609; وقد تحرر على الأرجح فى عام ١٦٠٢ عند عودة المؤلف من إسبانيا). وقد أثار هذا العمل جدلاً حاداً بين الأرسطيين ومن يقفون منهم موقف العداء وفيهم أكاديميون بارزون نجد من بينهم سيزارى كريمونينى Cesare Cremonini من جامعة بادوا، وهو أحد الأرسطيين الأكثر تأثيراً فى عصره.

٩- وتعد قصيدة التهكم البطولية أحد هذه الأنواع الأدبية. فبينما يمثل هذا النوع امتداداً للتجريب الكوميدي الذى يصاحبه تشويهاً على سبيل معالجة الأشكال ذات المستوى الألبى الرفيع معالجة ساخرة، ومثال ذلك عمل بولمى Pulci المعنون Morgante وعمل برنى Berni المعنون Rifacimento، نجد أن الأمر يبدو كأنه مرتبط ببنية التشكيك فى النماذج والقواعد التقليدية والهجوم على النماذج الكلاسية لصالح منهج يتسم بقدر أقل من الفكر وقدر أكبر من الخفة.

10- Giambattista Marino, Epistolario: seguito da lettere di altre scrittori del Seicento, ed. A. Borzelli and F. Nicolini, 2 vols. (Bari: Laterza, 1911-12), vol. I (1911), pp. 259-60.

١١- انظر : Tassoni, 'Pensieri diversi', in Prose politiche e morali, ed. G. Rossi : (Bari: Laterza, 1930), vol. I, X, ch. xiv, p. 318.

١٢- انظر : Villani, 'Rime piacevoli', in Ragionamenti dell'accademico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e de' Toscani (Venice: Pinelli, 1634), p. 81.

١٣- للاطلاع على بحث مفصل فيما يتعلق باستقبال كتاب فن الشعر لأرسطو فى إيطاليا راجع مقالة دانييل يافيتش Daniel Javitch فى هذا المجلد: تمثل فن الشعر لأرسطو فى القرن السادس عشر فى إيطاليا، الصفحات من ٥٣ إلى ٦٦، ويلقى يافيتش الضوء

على نحو خاص على الرأي القائل إن اهتمام القرن السادس عشر بكتاب فن الشعر ارتبط بالتجريب الموازي في ذلك العصر في مجال التصنيفات العامة، ومنهج قراءة الأعمال بهدف التوصل إلى نظام أكثر شمولاً على نحو غير مبرر.

١٤- انظر Vasoli, 'Estetica', pp. 376-400; Battistini and Raimondi, 'Retoriche e poetiche dominanti', pp. 86-91; and C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana* (Turin: Einaudi, 1977).

١٥- انظر M. T. Herrick, *The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism, 1531-1555* (Urbana: University of Illinois Press, 1946).

16- See F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento* (Milan: Marzorati, 1959).

17- Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1961), vol. II, pp. 917-18.

18- G. Baldassarri, 'L'apologia del Tasso e la maniera platonica', in *Letteratura e critica: Saggi in onore di Natalino Sapegno* (Rome: Bulzoni, 1970), vol. IV, pp. 223-51.

١٩- انظر: F. Croce, 'Le poetiche del Barocco in Italia', in *Momenti e problemi*, vol. I, pp. 547-75.

20- C. Varese, 'Teatro, prosa, poesia', in *Storia della letteratura italiana*, ed. E. Cecchi and N. Sapegno, 8 vols. (Milan: Garzanti, 1967), vol. V, pp. 521-928,

F. Croce, 'Critica e trattatistica: وأيضاً: ١٥٢ إلى ٧٤٠', ووصفة خاصة الصفحات من ٤٨٥ إلى ٤٩٦، والصفحات من ٥٠٠ إلى ٥٠٦.

21- G. Bruno, 'Degli eroici furori', in *Dialoghi italiani* (Florence: Sansoni, 1958), p. 959.

(٥٩)

التعليقات الثقافية في إسبانيا إبان القرن السابع عشر

النظرية الأدبية والممارسات النصية

مارينا براونلي

(١) تتشابه السمات التي اختصت بها إسبانيا إبان القرن السابع عشر مع سمات عصرنا، عصر ما بعد الحداثة، من حيث الاتجاه التحليلي والموقف المتشكك والنظرة التأملية التي تنعكس لتفسير أغوار الذات، (ويُشار أيضًا إلى تلك الفترة من تاريخ إسبانيا بوصفها مرحلة من "العصر الذهبي"، كما تُعرف باسم عصر الباروك، وعُرفت مؤخرًا بمرحلة الحداثة المبكرة في تاريخ إسبانيا). وهي مرحلة اتسمت بالتزام تجاه تحرير التعليقات الثقافية بل وصياغة عرائض الاتهام على الرغم من حالة القهر الناتجة عن سيادة منطق الحركة المضادة للإصلاح الديني. وقد نشأ عن هذا الجدل الحتمي لأنشطة هذا العصر، مثلما نشأ عن أنشطة عصرنا، سؤال دائم حول الأنواع الأدبية مع استخدام أساليب متنوعة ظهر أثرها في آداب هذا الزمن وفنونه، كما بدا في حركة التنظير الصادمة التي نشأت عن جولات من ذلك الجدل الحتمي.

(٢) وفي مجال الإنتاج الأدبي يتفق العصران في مفهوم المحاكاة وما يرتبط بها من قوة وقيود تمثل مكان الصدارة من الاهتمام. ويشبه عصر الباروك عصر ما بعد الحداثة في التعبير الثقافي عن مجتمع اتجه إلى وضع أساطير العصر السابق عليه موضع التقييم النقدي، وفي نظر كل عصر منهما إلى ذاته بوصفه مثالا

للحدثاء. كما أن كلا العصرين يقوضان رؤيتين إنسانيتين: سواء كانت الإنسانية الإرارامية Erasmian humanism أو الإنسانية الدنيوية secular humanism، وكلاهما ينتقصان من قدر البنيات الثقافية الطوباوية متبعين في ذلك منهجًا متماثلًا، سواء كانت تلك البنيات استعمارية أو ماركسية. أعني أن كليهما ينحيان إلى إسقاط الأساطير - وهو الأمر الذي تدور حوله أزمة الشرعية. والباروك مثله مثل ما بعد الحدثاء عصر يتميز بدرجة عالية من الوعي بالأشكال الأدبية تتجاوز ويقدم كلاهما ردًا على العصر السابق عليه. وبالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن هذين العصرين بدأ في الظهور في الفنون التشكيلية plastic arts ولم يلاحظ وجوده في الأدب إلا فيما بعد، وأن كليهما يستخدمان الصور الأدبية نفسها من ضرب الأمثلة example، والمبالغة الشعرية hyperbole، والصور غير المألوفة catachresis، والمفارقة paradox، والصفات المتناقضة oxymoron، والطباق antithesis.

(٣) ولقد أدت هذه التشابهات الثقافية بين العصرين في السنوات الماضية إلى إعادة النظر على نحو أساسي إزاء الفكرة السائدة والمشوهة، التي ترى في النتاج الأدبي للعصر الذهبي امتدادًا متناسفًا إلى حد بعيد للخطاب الرسمي وخطاب الدولة. فقد ساد إسبانيا في القرن التاسع عشر شعورٌ أليم بالتدهور الذي تعانیه في قوتها وبالتفكك الذي حاق بها داخليًا وخارجيًا. إن أحداث عام ١٤٩٢ أو إعادة فتح إسبانيا الذي تلاه على نحو متناقض اتساع رقعة الفتوحات الإسبانية حملت آثارًا سلبية طويلة الأجل استقرت في وجدان أُنْبَغ الألباء الإسبان. كما تضاعل أثر حملات التطهير العرقي التي انتهت في يناير من ذلك العام بعد صراع دام سبعين عامًا، إذا ما قورنت بالميراث ذي الأعراق العديدة، الذي نتج عن اكتشاف كولومبس في أكتوبر من العام نفسه؛ إذ شكلت السياسات القائمة على نقاء العنصر مشكلات هائلة على مدى قرون، ويشهد تاريخ العصر وأدبه شهادة دامغة على دور تلك السياسات بوصفها "نظمًا للاستبعاد" على حد تعبير ميشيل فوكو^(١).

(٤) ولا يُعد من قبيل المبالغة أن نؤكد على ما اتسم به هذا العصر وما اتصفت به صورته الأدبية من التعقيد. ومثال ذلك رثاء ماريا دي زاياس María de Zayas في انقضاء العصر الذهبي الذي يمثله الملوك الكاثوليك، والذي قدمته من وجهة النظر المعبرة عن مجتمع القرن السابع عشر المتداعي. وقد عاشت ماريا دي زاياس هذا المجتمع من زاويتها الخاصة التي تتمثل في علاقات الجنوسة، وتقول الكاتبة إن العصور السالفة وبخاصة عصر الملك فرديناند King Ferdinand لم تشهد السخرة بوصفها ضرورة حياة، ولم يكن الرجال يرسفون في الأغلال مثلما كان الحال في عصرها، وتضيف إلى ما قالت إن ملكها الكاثوليكي يأسف لما آلت إليه الأمور ويتألم لما جرت من مقادير، ففي عصر الملك فرديناند كان الرجال يضحون بالنفس والنفيس، فالأب يدفع الأذى عن ابنته والأخ عن أخته والزوج عن زوجته والخاطب عن خطيبته^(٢). وبالإضافة إلى ذلك فإنه قد نما إلى علمنا في العصر الحالي بعد أن أسقطنا ميراث الفلسفة الوضعية في تفسير تاريخ الأدب في القرن التاسع عشر أن الأدب الإسباني في القرن السابع عشر كان أبعد ما يكون عن البوق، الذي يردد ما تقولُه الدولة بل إن هذا الأدب وجَّه النقد إلى القيم التي تحظى بالاحترام البالغ. وإذا فحصنا على سبيل المثال مؤلفات لوبي دي فيجا التي صاغها في قالب مأساة الانتقام، فإننا لا نراها بأى حال من الأحوال تحتفل على نحو متوقع ويخطو من الإشكاليات بتقاليد الحياة الزوجية كما حددتها الكنيسة والدولة. وتعد مسرحيته El castigo sin venganza خير مثال على ذلك. وبالمثل لا تقدم مسرحية كالدرون Vida es sueño مثالا آخر مباشرا وصريحا لما تذهب إليه حركة الإصلاح الديني المضادة من تأكيد على قيمة الزهد والرؤية التي تؤكد على فناء الحياة الدنيا. إن هذا العمل يعرض الصراع بين ذاتية الفرد والسلطة المطلقة على نحو مماثل لتراجيديات لوبي دي فيجا إن لم يتجاوزها بدرجات، ويمثل سيجيسمندو Segismundo وأبوه الملك باسيليو Basilio طرفي هذا الصراع. وواقع الأمر أن كالدرون يقدم رؤية مسرحية

لأزمة الشرعية التي نشأت في مجتمع لا يجد نفسه مستعداً لأن ينصاع إلى الاعتقاد بالفضيلة الكامنة في جوهر السلطة المطلقة.

(٥) ويشير تقديم الذاتية على هذا النحو إلى تقدير ذات الإنسان المتقدمة تقديرًا جديدًا، وهو ما يعد علامة أساسية يتسم بها العصر الحديث، بل إن تعقيدات تلك الفترة seminal على المستوى الأيديولوجي بلغت في نهاية المطاف مرحلة عُرِفَتْ فيها بعصر الحداثة المبكرة في إسبانيا، وذلك بعد أن ارتبطت ارتباطاً طويلاً وسلبياً بما يُسمى "الباروك" (وهو التصنيف الذي يجمع الارتباطات السلبية كلها في هذه الفترة).

(٦) وينفرد ذلك العصر بسمة تختلف عن الذاتية التي يفهمها جانب كبير من نقد ما بعد الحداثة، ففي كثير من الأحيان تُفسر الذات في عصر ما بعد الحداثة على أنها عامل يُبالغ في تقديره أيديولوجيًا (وكثيرًا ما يستعين هذا النقد بأمثلة من النقد الفرويدي، والماركسي، والأنتوسيري، على أساس أنها اتجاهات تمثل نماذج شمولية). وعلينا أن نتجنب مثل هذه المعادلات المبسطة في دراسة الأدب الإسباني في عصر الحداثة المبكرة، فعلى الرغم من أن عقلية الإصلاح الديني المضاد أنتجت عددًا لا يستهان به من النصوص الأدبية، فإن هذه العقلية استتارت فضلًا عن ذلك الكتاب؛ ليحرروا نصوصًا لا تعد ولا تحصى قاوموا من خلالها أوامر تلك الحركة ونواهيها. وإننا ندرك الآن أن التكوين الثقافي يستعصى على التحديد المسبق، كما أنه غير قابل للفرض والتفويض، فهو ظاهرة تبرز بوصفها نتيجة لعوامل سياسية أو اقتصادية أو دينية أو غير ذلك من العوامل، بل إن التكوين الثقافي ينتج في كثير من الأحيان على الرغم من هذه العوامل الخارجية المتعددة. وتقدم إسبانيا في عصر الحداثة المبكرة شهادة حاسمة تثبت صحة هذه المقولة وما يرتبط بها من طبيعة معقدة تتسم بها الثقافة وصورها الأدبية. ولا نجد التزامًا علينا أن نفترض أن كالدرون

قدم تصويرًا للخطاب الرسمي على نحو يخلو من النقد لمجرد أنه أُلِفَ autos sacramentales التي تجسد القران المقدس Eucharist في صورة درامية يعبر بها عن رؤيته الشخصية لمعاني اللاهوت المجردة. ونجد مثال ذلك في El alcalde de Zalamea التي يعدها بعض النقاد أروع ما كتب كالدرون، وهي مسرحية تمجد أحد العامة الذين يعلنون تحديهم لما تمارسه الطبقات العليا عليهم من إساءات اجتماعية. أى أننا يجب أن ننأى بأنفسنا من الفرضية التي ثبت خطأها على مر الزمن، ألا وهي أن المؤلف يصور موقفًا خطابيًا واحدًا لا يتخطاه إلى غيره. وغنى عن القول إن المؤلف الواحد لا يقتصر على التعبير عن مواقف مختلفة، بل إن المؤلفين المعاصرين لحقبة واحدة قد يختلفون إلى حد بعيد فيما بينهم اختلافًا كبيرًا. وما علينا إلا أن نستحضر تكملة دون كيخوته التي قدمها سرفانتس في الجزء الثاني من دون كيخوته على نحو جد مختلف عن نص كيخوته النموذجي في الجزء الأول، وكذلك ما قدمه أفيلانيدا Avellaneda في مجال الجنوسة، أو ما قدمه زاياس Zayas وماريانا دى كارفاجال من نوفيالت. ويبرز السؤال الذى يدعونا للتساؤل عما إذا كان الناقد يبحث عن نقاط الاتصال أم الاختلاف عند رسم خريطة اتجاهات الأدب الإسباني والنظرية النقدية في القرن السابع عشر؟ وتشير الملاحظات التالية إلى الإجابة بالإيجاب في كلا الحالتين.

(٧) إذا ما تأملنا الإنتاج المسرحي في ذلك العصر، فإننا نجده ضخماً فهو أكبر مجموعة من الأدب المسرحي التي كتبت في عصر واحد^(٢)، كما نجده مثيلاً للجدل إلى أبعد حد. وتعود أصول الجدل إلى الاحتقار الذى أبداه فلاسفة الجمال وفلاسفة الأخلاق جميعهم تجاه المسرحية الكوميديّة الجديدة من ذات الفصول الثلاثة، وهي المسرحية التي بدعها لوبي دى فيجا (وقد امتد استنكارهم إلى الرواية الخيالية المكتوبة نثرًا أيضًا). وقد ثار الشك حول قيمة المسرحيات الكوميديّة الأدبية وكذلك

النوفيلات والروايات التي كتبت في ذلك العصر، من المنظورين الجمالي والأخلاقي، وقد نتج هذا الموقف من حقيقة عدم توافر نماذج كلاسية تؤسس لهذه الأعمال.

(٨) ويدعو لوبي إلى عدة ممارسات فنية نذكر منها الشكل الفني الهجين، أى إضافة الاسترخاء الكوميدي comic relief إلى المسرحيات الجادة بل إلى التراجيديات، وقد جاءت هذه الدعوة في إطار عمله الذي جنح فيه إلى العبث والهزل، ألا وهو Arte nuevo de hacer comedias (١٦٠٩) الذي ألفه بعد كتابة مسرحيات عدة، وقصد به ضمن ما قصد أن يدافع عن كوميدياته الجديدة في مواجهة نقاده الذين ينتمون إلى التيار الكلاسي الجديد. يقول لوبي إن مزج التراجيديا والكوميديا مثل تيرانس Terrence مضافاً إلى سينيكا Seneca، هو أشبه بتقديم مينوتور Minotaur جديد في باسيفي Pasiphae، إنه يضيف على المسرحية جواً من الجد حيناً والسخف حيناً آخر، لأن مثل هذا التنوع يبعث المتعة في النفس.^(٩) إن عبقرية لوبي في مجال الإنتاج المسرحي (زهاء ١٥٠٠ مسرحية حسب تقديره) تكمن في قدرته على تعديل بنية المسرحية ذات الفصول الخمسة ليقدمها في فصول ثلاثة، وبراعته في رسم الشخصيات الواقعية الذين عبروا عن أنفسهم من خلال حوار شديد الوضوح، ومعجم شعري خالٍ من المبالغات اللفظية؛ كما أتقن لوبي أسلوب معالجة قضايا عصره الاجتماعية. ونتج عن ذلك كله مسرح يتسم بالمباشرة ويرسل إلى طي النسيان المسرح الرسمي الذي قام على أساس من مسرحية سرفانتس محكمة البنية Numancia، الأمر الذي وضع حداً أيضاً لما راود سرفانتس الشاب من طموح كي يشيد لنفسه مجداً بوصفه مؤلفاً مسرحياً.

وقد تصدى لنقد المسرح الجديد منظرون مثل: سواريز دي فيجورورا كاسكالس، ولوبيز بينسيانو وتوريس راميللا، ووجه هؤلاء المنظرون نقدهم إلى تجاهل نظرية الوحدات الثلاث الأرسطية. غير أن إحدى مفارقات ذلك النقد يتمثل في أن هؤلاء

النقاد أخطأوا في تفسير التزام أرسطو بالوحدات الثلاث من زمان ومكان وحدث نقلا عن النقاد الإيطاليين، الذين أساءوا فهم فن الشعر لأرسطو. ويرد في دون كيخوته (١، ٤٨) صدى لاستنكار الـ antiguos (الأرسطوطالبيين الجدد من النقاد المحافظين) على لسان القس الذي ينعى على المسرحيين الجدد ممارساتهم:

إن الأمر يتخطى حدود المسخف عندما يُصوّر شيخ شجاع، وخادم فصيح، وتابع مهيب، وعندما يتصف الملك بصفات الحمالين، والأميرات بسمات الخادמות. وهم لا يبدون أدنى اهتمام بمكان الحدث الذي يفترضون وقوعه أو زمانه. ولقد شاهدت مسرحية تبدأ أحداث فصلها الأول في أوروبا، والفصل الثاني في آسيا، وتنتهي أحداث فصلها الثالث في أفريقيا. ولو امتدت الأحداث في فصل رابع، فلا أشك أنها ستنتهي بنا في أمريكا، وتكون بذلك قد غطت بأحداثها أرجاء المعمورة.^(٥)

وفي عام ١٦١٧ نشر تورييس راميلّا Torres Rámila كتاب La spongia في إشارة إلى "الإسفنجة المستخدم في محو أو تنظيف.. أعمال لوبي بأسرها".^(٦) وحسب إنترامباساجواس Entrambasaguas فإن هذا العمل (لا تتوافر أي نسخة منه حالياً) يقدم نقداً منهجياً يصدر أحكاماً على أساس من القواعد الأرسطية الجديدة على الأعمال الكبرى التي وضعها "مسخ الطبيعة". ومع ذلك فعلى الرغم من هذا النقد العنيف فإن من الواضح أن إبداع لوبي المسرحي اتخذ شكلاً أدبياً منوعاً لاقى قبولا واسعا من جمهوره، وصار وسيلة صالحة لمعالجة أهم قضايا العصر: مثل الدين، والعلاقات بين الرجل والمرأة، والاستعمار، وغير ذلك من قضايا. ويقدم تيرسو دي مولينا Tirso de Molina أكثر حجج الدفاع عن الشكل الأدبي الجديد جرأة وكفاءة عندما يبدي حجته متسائلا في مجموعة النوفيلات التي ألّفها تحت عنوان Los cigarrales de Toledo إذا ما كان الإنسان المعاصر يمكن أن يبرر اتخاذ جلود

الحيوان ملابس له، لأن الله الحائك الأول منح أجدادنا هذا الملابس، كما يمكن أن يجد في ذلك أيضاً مبرراً لتحريم اتخاذ الملابس العصرية؟^(٧)

(١٠) أصبح الشعب vulgo، الذى أشار إليه كل من سرفانتس ولوبي، قطاعاً استهلاكياً ذا أثر بعيد، جنباً إلى جنب مع مستهلكين آخرين في إسبانيا في القرن السابع عشر. مع بدايات الكورال corral [المسرح الشعب]^(٨) تيسر لهم للمرة الأولى بالفعل أن يشاهدوا العروض المسرحية. وقد كان هذا الشعب نفسه الذى تعرض لازدراء نقاد لوبى المحافظين بوصفهم ممن تقبلوا تجديداته، التى تجاوزت المألوف والقواعد المرعية الأمر الذى منحها انتشاراً. ويبدى إيه. سى. رايلى Riley ملاحظة دقيقة وصائبة مؤداها أن كتاب العصر الذهبى رأوا فى صلة الشعب بزمانهم موقفاً يماثل موقف البورجوازية من القرن التاسع عشر، فهم طبقة مختلفة تتسم بعدم القدرة على تذوق الفنون الراقية مفضلين عليها أعمالاً سوقية يغلب عليها الطابع المادى.^(٩)

(١١) ويشير بيريز دى مونتالبان Pérez de Montalbán إلى تميز تاريخ لوبى المهنى، ويذكر أنه فى سن الخامسة ترجم De raptu Proserpinae من تأليف كلوديوس كلاوديانوس من اللاتينية إلى الإسبانية. وقد وضع مؤلفاته فى الأنواع الأدبية المعروفة فى عصره، كما كتب فى موضوعات دينوية ودينية، وعالج موضوعات متنوعة فى مسرحه مثل أساطير أوفيد والتاريخ وحكايات التراث والأحداث المعاصرة ومسرح الشرف ومسرح المعطف والخنجر cloak and dagger والمسرحيات المقتبسة من النوفيللا الإيطالية والمسرحيات الرعوية وتلك المقتبسة من الأدب الشعبى وخصوصاً البالاد [الرومانسات]. إن حساسية لوبى فيما يتعلق بمواطن الجدل الثقافى تتضح فى وصفه للعلاقات الاجتماعية المتوترة بين طبقات المجتمع فى أعماله ومثال ذلك Peribáñez وFuenteovejuna، كما تتضح فى اهتمامه، على سبيل المثال،

يكشف مخاطر الزيجات التقليدية (وبخاصة من وجهة نظر المرأة) وهو ما نراه في عدد من المسرحيات الأخلاقية comedias de costumbres التي كتبها.

(١٢) ويتسم مشروع تيرسو دي مولينا الفكري بنقد المجتمع الأرستقراطي وكشف القضايا اللاهوتية، ودي مولينا هو خليفة لوي المشهور الذي يناقش على احتلال المرتبة الثانية بعد لوي في وفرة الأعمال المسرحية (ذلك جنباً إلى جنب مع فيليز ديبى جيفارا Vélaz de Guevara). وقد كتب تيرسو دي مولينا مسرحية El burlador de Sevilla y convidado de piedra (١٦١٦-١٦٣٠) في أثناء فترة الفوضى الاجتماعية والسياسية، واجتمع حولها قدر عظيم من التعليقات. وتلقى هذه الكوميديا الضوء على فجور بطلها دون جوان تينوريو Don Juan Tenorio الذي لا يخامره الشك في اعتقاده أن لديه من العمر متسعاً ليستغفر ربه عما ارتكب من خطايا. ولذلك فإنه ظل يريد قوله: يا إلهي ما أطول العمر الذي تمنحني إياه! إن شخصية دون جوان تقف جنباً إلى جنب مع شخصيات هاملت، وفالست، ودون كيخوته بوصفها من الأساطير الكبرى للذاتية المحدثّة. وتكمن في صلب هذا العمل مناقشة قضية حرية الإرادة الإنسانية من حيث الرغبة الذاتية ومحطها المضمّر في إطار النظام الاجتماعي، وهي قضية ثار حولها الجدل في زمن تيرسو.

(١٣) وتعد مسرحية كالدرون الفلسفية La vida es sueño (١٦٣١-١٦٣٥) أشهر المسرحيات التي كتبت بالإسبانية وذاع صيتها في أرجاء أوروبا، وقد كتبها كالدرون مستهدفاً تقديم العظة والعبرة إلى النظام الملكي الإسباني بالإضافة إلى أهداف أخرى ضمنها تلك المسرحية. وتقع أحداث هذه المسرحية في بولنדה التي تعد راعية العالم المسيحي الأخرى في مواجهة الأتراك، وتكشف تلك المسرحية الرمزية معنى القوة الدنيوية الزائل وعلاقة القدرة بحرية الإرادة. كما تركز على موضوع الذاتية، مثلها في ذلك مثل مسرحية El burlador ومن ثمّ تستكشف مدى قدرة الفرد على تقرير مصيره،

والعلاقة القائمة بين رغباته الذاتية والمجتمع. ويكشف عنوان المسرحية: *La vida es sueño* ولع القرن السابع عشر بالمفارقة *paradox*، والتعارض بين قيم متناقضة في إطار البحث الدائب عن الحقائق الظاهرية. كما تحمل الحكمة الثانوية في مفهومها سمة عصر الباروك، وقد صيغت بعناية في ارتباطها بالمسرحية، وكذلك الحيلة الفنية لتقديم مسرحية داخل بنية المسرحية، واللجوء إلى تبادل الجنسين ملابسهما على نحو يطرح تساؤلات حول قضايا الجنوسة والمشاعر الجنسية *gender and sexuality*. وينقل استخدام الصور البلاغية على نحو يتسم بالفخامة والقوة المعاني المتضمنة في خضوع الإنسان لعبودية من صنع يديه على المستويين المجازي والفعلی، كما نجد في ذلك إشارة إلى أسلوب تحقيق الحرية من خلال ممارسة الإرادة الحرة على نحو رشيد.

(١٤) لا شك أن التعبير الأدبي في القرن السابع عشر تمحور حول الولع بالبلاغة وعلاقتها بموضوع المظهر والجوهر، أو بنظرية المعرفة وما تتضمنه من معاني ذات صلة بذاتية الإنسان. كما نجد أن تياراً إلى *culteranismo* والـ *conceptismo* الأدبية يمثلان أهم التطورات في مجال الشعر. ويقدم التيار الأول: *culteranismo* شعراً على درجة عالية من الصنعة الناتجة عن تعمد صعوبة المعنى، وصياغة الأبيات وانتقاء المعجم الشعري على هدى النموذج اللاتيني، وغلبة الذوق الذي ينحو إلى الإشارات الكلاسية. وتعد الـ *hyperbaton* الأكثر تعبيراً عن هذه البيئة الأدبية، وتقوم على إبدال مواقع الكلمات. ومن الواضح أن الشعراء الذين انشغلوا بالكتابة في هذا التيار كانوا ينتمون إلى الصفوة، فهم يخاطبون قراء مثقفين متمكنين من تذوق ما يتسم به لغتهم وتراكيبهم وإشاراتهم من غموض، وهم على الطرف الآخر من الشعب *vulgo* الذين لا تتوافر لديهم القدرة على التمييز والذين وجه إليهم النقاد المنظرون مدفعين بروح الاستنكار اتهاماً بقبول الأدب المخالف للأعراف، وبالتالي الرديء في نظر هؤلاء النقاد، الأمر الذي أضفى عليه الشرعية.

(١٥) وقد برع الشاعر لويس دي جونجورا Luis de Góngora y Argote (١٥٦١-١٦٢٧) في تطوير الصنعة اللغوية في شعره إلى حد الكمال، أو إلى أقصى حدود الابتذال حسب رؤية نقاده الذين لم يستسيغوا عمله. ويقدم دي جونجورا في قصيدتيه Soledades (١٦١٣) و Fábula de Polifemo y Galatea (١٦١٣) اللتين يعيد فيهما سرد قصيدة أوفيد Ovid: Acis and Galatea (Metamorphoses: XIII) ثروة من أبرز النماذج التي عُرِفَت فيما بعد باسم culteranismo وهو مصطلح أُريد به الحط من شأن هذه الأعمال (وُضِعَ على نسق luteranismo التي تحمل معنى السخرية من اللوثرية).^(١٠) ويعد دياز دي ريباس ضمن مؤيدي دي جونجورا ومناصريه، وقد استهل عمله المعنون Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades بما يلي: "إن الجديد يأتي بالمستغرب والمتناقض. ويبدو أسلوب دون لويس دي جونجورا في هذين العملين جديداً في عصرنا، الذي لم يعتد على ما يتطلبه فن الشعر من العظمة والبطولة، وذلك على الرغم من اتساق العملين مع النموذج الشعري والقواعد التي وضعها القدماء"^(١١).

(١٦) وقد عبر كل من استكر هذا الشعر الجديد تعبيراً عن رفضه له. ونجد أشهر مثال على هذا الاستنكار في هجوم المؤرخ والناقد الأدبي ذائع الصيت فرانسيسكو دي كالكاسكال Francisco de Cascales على جونجورا، وذلك في كتابه المعنون Cartas philológicas (١٦٣٨)، حيث قال إن من الواضح أن يسعى الكاتب إلى تعليم القارئ وتسلية وتحرير مشاعره، وأن الغموض يمنعه من تحقيق تلك الأهداف الثلاثة. فكيف يتسنى للقارئ أن يتلقى علماً إن لم يفهم النص؟ وكيف يتتبع من نص لا يفهمه؟ وكيف يستجيب بمشاعره إن لم يصادف ما يشبع نهمه بعد أن يقرأ النص أكثر من مرة؟^(١٢) وإننا نجد أن الاهتمام في هذا المقام أيضاً ينصب على الذاتية، أي على القارئ الفرد عند نقله لنص ما إلى أرض الواقع، كما ينصب على

شخص الفنان وقدراته اللفظية الفائقة بوصفه مبدعاً. ويقدم ناقد آخر من نقاد جونغورا هو خوان دى جاوريجى Juan de Jáuregui نقداً هو الأكثر حدة في ذلك المجال في كتابيه 'soledades' (وكلاهما تحرر عام ١٦٢٤). ويرى كولار Collard في العواطف الجياشة التي يستثيرها شعر جونغورا سواء الموالية منها لهذا الشعر أو المعادية له محفزاً إلى حد بعيد لحرفة بل لمهنة جديدة هي مهنة الناقد الأدبي، الذي يجرى تعريف وظيفته على أساس الجدل الدائر حول لوى وجونغورا.^(١٣) وغنى عن القول أن المدن الإسبانية كلها في إبان القرنين السادس عشر والسابع عشر كانت تفخر بأن لديها أكاديمية واحدة على الأقل يلتقى فيها الكتاب والنقاد كي يناقشوا تفصيلاً نواحى إنتاج الأدب وتلقيه. وقد وفرت مدريد وسيفيل (أشبيلية) وفالنسيا مراكز لهذه المعاهد كما شاركت المدن الأصغر في الجدل النقدي الدائر بل إن مثل هذه الـ tertulias لدراسة الأدب الإسباني شقت طريقها إلى إيطاليا. إن دراسة تلك الأكاديميات الأدبية يمثل قيمة بوصفها دراسة مستقلة، ولأنها تكشف درجة التعقيد الكبيرة الماثلة في استخدام الكتاب لمفهومى الـ culteranismo و الـ conceptismo، وعند وصف هاتين البيئتين الأدبيتين، على سبيل المثال، يتضح من خلال طبيعة ذلك الجدل الأكاديمى الأكثر احتقالا بظلال المعانى (ومن تحليل هذه الأعمال تحليلاً نصياً) أننا لا نتعامل مع ظاهريتين hermetic توجد كل منهما في صورة خالصة.

ولقد فُسرت العداوة الشخصية بين كوفيدو وجونغورا لزمن طويل بعيداً عن واقعها التاريخى بوصفها امتداداً لهاتين الحركتين الأدبيتين، وسجلت الوثائق عدداً كبيراً من الإشارات العدائية من جانب كل منهما إلى الآخر. إلا أن الحركتين ليسا على طر في نقىض على الإطلاق، بل أننا نجدهما فى كثير من الأحيان تؤثران فى النص الواحد نفسه وتدعمان إحداهما الأخرى. فعلى الرغم من إدانة لوى لجونغورا بسبب مبالغاته البلاغية، فإننا نجده مقبلاً أشد الإقبال على الاستفادة من الـ

culteranismo ومحققًا من خلاله نجاحًا عظيمًا. وبالمثل فإن جونجورا يعتمد على نحو واضح إلى الـ concepto ويبدو ذلك حتى في Soledad primera، فنجد أنه يقول إن الفتيات توفقن تحت ظلال القباب في وادٍ لم تجف ألوانه بعد.^(١٤) وفي هذا المثال يشير al fresco إلى أمرين: استدعاء طبيعة الأشجار الوارفة، وأسلوب من أساليب التشكيل الفني: the fresco.

(١٧) ويقدم بالتنازل جراسيان Baltasar Gracián في كتابه المعنون Agudeza y arte de ingenio (١٦٤٢) شهادة في صالح الانبهار بالبلاغة، وذلك في مجموعته النظرية الخاصة بالصور الأدبية [conceptos]، بالإضافة إلى الفائدة التي يقدمها الكتاب بوصفه دليلًا إلى عمله الطموح El criticón (١٦١٥-١٦١٧) وهو نسخة من الأوديسة في ثوب مسيحي. ووفقًا لرأي جراسيان فإن agudeza يشير إلى الاستخدام البارع للتشبيه على نحو غير متوقع (وهو مصطلح مشتق من the Italian Mannerist Pellegrini's Agutezze). ويقدم جراسيان تعريفًا غير دقيق (يتسم بقدر من الالتباس) للـ concepto: الفهم الذي يكشف عن العلاقة بين الأفكار.^(١٥) ونتج عن ذلك استخدام الـ concepto للإشارة إلى أمرين: أولهما الـ [agudeza حدة الذكاء] والآخر ضرب من الاستعارة يقوم على استغلال التفاوت بين طرفي التشبيه. بالإضافة إلى ذلك كله فإن جراسيان لا يرى فيها مجرد شكل مفيد يخدم الزينة الشعرية، بل هي أداة استكشافية لها أهمية رئيسية على المستويين الجمالي والأخلاقي. ويؤكد جراسيان في مستهل discursos التي تضم ثلاثة وستين مقالًا أن الفهم الذي يفترض إلى حدة الذكاء والتصور الفكري هو بمثابة شمس لا ينبعث منها نور أو شعاع. ولذلك فإن الـ conceit يعد مكونًا أساسيًا لما يفهمه القارئ، ومصدرًا تعليميًا قيمًا. وغنى عن القول فإن تحليل الـ conceits الذي يقدمه جراسيان يكشف اهتمامه البالغ بتلك الصورة البلاغية نظرًا لإمكاناتها التعليمية وقدرتها على توصيل الحقيقة الأخلاقية: من الواضح أيضًا أن النثر في حاجة إلى الصور الخيالية التي تجمع المتناقضات

conceits بقدر حاجة الشعر لها. فما قيمة القديس أوغسطين دون ما أضفت عليه أعماله من رقى وإحساس؟ وما قيمة القديس أمبروز دون ما اتسمت به أعماله بفضلها من عمق ونقل؟.. إن الحقائق بضاعة محرمة، ومرقا الفضائح وخيبة الأمل، ولذلك فإنها تستر وراء قناع حتى يتسنى للعقل أن يتقدم عليها فهو الأداة التي تقدر الحقائق حق قدرها. وخلاصة القول إن تلك الصور وسيلة الفكر الأخلاقي لبناء شخصية "الرجل الحكيم" [discreto]، وهى الشخصية التى تقع موقع القلب من مشروع جراسيان الفلسفى الأدبى، والتي تعد بدورها مكوناً أساسياً لرؤية الذات الحديثة لنفسها بوصفها ذاتاً مسيطرة.^(١٦)

(١٨) إن الحيوية الذهنية المتضمنة فى الـ concepto حققت شيئاً من تعبيرها القوى فى أعمال فرانسيسكو دى كيڤيدو إى فيليجاس Francisco de Quevedo y Villegas النثرية والشعرية. ويبدو توظيف كيڤيدو البارع للـ conceit فيما كتبه من Sueños خمسة (وهى "رؤى" تنبئ بنهاية الزمان apocalyptic تدين ما انتشر من الخطايا والنفاق فى عصره). كتب كيڤيدو هذه النصوص بين عامى ١٦٠٦ و ١٦٢٢، لكنها لم تنشر قبل ١٦٢٧ لأن الرقيب لم يوافق على نشرها. أما روايته المعنونة Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos فقد كتبها فى الفترة بين ١٦٠٣ و ١٦٠٨؛ ومع ذلك فلم تنشر حتى ١٦٢٦ (لأنها مثلها مثل الـ Sueños لم تحظ فى بادئ الأمر بموافقة مجلس الرقابة الوطنى).

(١٩) وتعد الـ Buscón نصاً تأسيسياً فى دراسات النثر الإسبانى فى القرن السابع عشر، نظراً لتوظيف مؤلفها الـ conceptismo على نحو غير مسبق. وقد وصف بعض النقاد هذا النص بأنه ذروة الـ picaresque novel، ووصفه نقاد آخرون بأنه ضد الـ picaresque أو النص الذى يقدم رؤية ساخرة معتمدة من هذا النوع الأدبى، الذى يتخذ شكلاً هو الأقرب إلى السيرة الذاتية، فيستكشف مؤلفه الذات

البشرية لا كما تفصلها الكوميديا في صلتها بعالم النبلاء، أو كما يقدمها الشاعر الغنائى في البلاط، وإنما بوصفها ذات اللانتمى على المستوى الاجتماعى مثل السارق والعااهرة والقاتل. وتشتق الصفة 'picaresque' من اسم لم يُستدل على أصله هو 'pícaro' وقد استخدم للمرة الأولى فى ١٥٢٥. وتمثل شخصية الـ pícaro، مثلما هو الحال مع التعبير الإنجليزي delinquent، تجديدًا فى الصور الأدبية الغربية بما يقدمه من المزيد من تسليط الضوء على الطبقات الدنيا وحياتها وذلك بوضعها فى بؤرة النص للمرة الأولى. ويستمر الجدل حول حدود تراث الـ picaresque الإسباني الذى استمر دون هواده إلى تاريخ نشر Estebanillo González فى ١٦٤٦. ويعرّف بعض النقاد النوع تعريفًا يقوم على الموضوع بينما يعرفه آخرون على أساس من شكل السيرة الذاتية الأدبية. ويبدو افتقار تعريف ذلك النوع الأدبى إلى التحديد فى الجدل الدائر حول ما إذا كان لازاريللو دى تورمس Lazarillo de Tormes أو جوزمان دى الفاراش Guzmán de Alfarache أول بطل من أبطال الـ picaresque وكذا الخلاف حول عدد الأعمال وعناوينها التى ينسبها النقاد لذلك النوع. فبينما ظهر الـ picaresque لأول مرة فى منتصف القرن السادس عشر حين نشرت رواية Lazarillo de Tormes (١٥٥٤) فإن النوع لم يحقق انتشارًا حتى نهاية القرن حين نشرت رواية Guzmán de Alfarache (١٥٩٩، ١٦٠٢) لماتيو ألمان Mateo Alemán. ويُعد هذا النص واحدًا من أكثر الأعمال التى خضعت للتحقيق الأدبى فى القرن السابع عشر حيث صدرت منه ثمانى عشرة نسخة إسبانية، فضلًا عن ترجمته إلى الهولندية، والألمانية، والإيطالية، واللاتينية، وكذا ترجمته إلى الإنجليزية على يد جيمس ماب James Mabbe الكاتب ذى التأثير الأبعد. وتكمن جاذبية الـ picaresque الكبيرة فى المكانة التى يحتلها بوصفه أدب الواقع المباشر، الذى يرفض نماذج الرومانس الأسطورية ويُقدم بالفعل على السخرية منها، والذى يقدم بديلاً يتمثل فى علاقة الإنسان المتشائمة والمعتربة عن بيئته.

(٢٠) يُعزى الولع بالـ picaresque إلى الانقلاب الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الكبير الذي عرفته إسبانيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر، إلا أن الظروف نفسها على وجه التقريب نشطت في سائر أرجاء أوروبا إلى مطلع القرن السابع عشر. وهذا ما دعا أمريكا كاسترو America Castro إلى طرح نظرية مؤداها أن هذه النصوص انطلقت بداية من الشعور بعدم الرضا بين الـ conversos (منذ ظهور مؤلف Lazarillo المجهول إلى ماثيو ألمان)، وقد استغل الكتاب المسيحيون هذا الشكل الأدبي فيما بعد (وبخاصة كيغيدو في كتابه Buscón).^(١٧) ويثور خلاف مماثل يشبه الجدل الذي ثار حول موقع Lazarillo من تاريخ تطور الـ picaresque، فيرى البعض نص كيغيدو بوصفه ذروة ذلك النوع الأدبي، بينما يراه آخرون عملاً يقوم على تفكيك deconstruction نوع الـ picaresque الأدبي بوصفه نصاً يعيد كتابة أحداث من Lazarillo ومن Guzmán على نحو ساخر يتصف بالحدة والأسلوب المصطنع.

(٢١) وبغض النظر عن كون نظرية كاسترو هي الدافع إلى ابتكار أدب الفوضى هذا، فلا شك في أنه كان مثار ولع وإنبهار، ففي عام ١٦٠٥ على سبيل المثال أقيمت حفلة تنكرية في مدريد ارتدى المشاركون فيها ملابس الـ picaros. وصارت قراءة هذه النصوص من زوايا مختلفة مصدراً للتسلية: فهناك من يقرأها مدفوعاً بحب التلصص على حالات الخروج على القانون، ومنهم من يقرأها ليرضي ذوقه في مجال النقد الاجتماعي، أو ليجدوا الرضا بوصفهم ذوى توجهات روحانية يتابعون باهتمام خطى الخطة الذين يتويون عن سوء فعالهم.

(٢٢) إن هذا الأدب يقيم موضوعاً له على أساس من تقنية زوايا الرؤى المختلفة وتعدد وجهات النظر perspectivism ومن الخطاب السردى، الذى يتصف بانعدام الثبات اللغوى وفقدان الإشارة بين العلامة sign والـ signified الأمر الذى

يعكس تصورًا فوضويًا يرى الإنسان الكون من خلاله. كما نجد صور الواقع الذي يفتقر إلى النظام أساسًا قام عليه مشروع جراسيان الرمزي الطموح: روايته الفلسفية *El crítico* (التي نشرت ما بين عامي ١٦٥٠ و ١٦٥٧). واعتمد المؤلف في روايته على التوتر الحوارى بين العقل (ويمثله كريتيلو Critilo الرجل الناضج الذى خبر العالم)، والغريزة (التي يدعو إليها أندرينو Andrenio الذى يتصف بالشباب والبراءة). ويقدم جراسيان عالمًا يحفل بالتصورات المتضاربة، وعرضًا للمظاهر الدنيوية تمثل فلسفة زوال الأوهام بوصفها المدخل الأفضل إلى عالم مادى خادع لا فكاك منه: "ir muriendo cada día [الموت كل يوم]."

(٢٣) وقد صدّق من وصف هذا النص بأنه عمل هومرى فى ثوب مسيحي، ونرى ذلك عندما يبدأ البطل فى أن يعيش أهم سنوات حياته، مثله فى ذلك مثل عوليس، بعد غرق سفينة كريتيولو. حينئذٍ يجوب أرجاء العالم بصحبة أندرينو "البربرى النبيل". ومع ذلك لا تقتصر أهمية العمل على شد الرجال الرمزي allegorical peregrination، فمعالمه مستمدة من مجموعة أصلية من الـ *conceptos*. ويعد تفسير للأصوات المتحركة المركبة *diphthongs* الذى قدمه جراسيان مثالًا جيدًا يدل على قدرته على التعبير الخيالى عن المفاهيم: "diptongo es un hombre con voz de mujer, y una mujer que habla como hombre...Diptongo es un niño de setenta años, y uno sin camisa crujiendo seda" (III.iv)] له صوت امرأة، وامرأة لها صوت رجل، وهى طفل بلغ السبعين من عمره وهى من يمضى عارى الصدر فى الوقت الذى يرفل فيه فى الحرير].

(٢٤) تعد قضية قدرة الأدب على تقديم صورة "الواقع" أى إمكانات الأدب فى مجال المحاكاة أمرًا يقع خارج دائرة النقد، ويبدو مثال ذلك واضحًا جليًا فيما يُسمى الجدل الأرسطى الجديد الذى دار فى القرن السابع عشر فى إسبانيا. إن إعادة

اكتشاف كتاب فن الشعر لأرسطو وترجمته فى عصر النهضة أدى إلى فحص النصوص التى كتبت من منطلق الأفكار الأرسطية فحصاً مدققاً. وقد سلط النقاش الضوء على الأثر الجمالى والأخلاقى للأدب القائم الخيالى، فوجه النقد إلى libros de caballerias [رومانسات الفروسية] والنوفيلات للأسباب نفسها التى سبق عرضها والتى استخدمت للاعتراض على الكوميديات، وهى انتهاك مبدأ تمثيل الواقع فى المكان والزمان وعدم الالتزام باللياقة الواجبة فى رسم الشخصيات.

(٢٥) ولم يكتفِ المؤلفون بإضافة الملاحظات التى تعبر عن آرائهم فى الـ preceptos الأرسطية، وإنما تجاوزوها إلى تحويل تلك الملاحظات إلى أعمال أدبية. ونجد خير مثال من بين إنتاج النوفيلات كورتا novela corta الثرى فى القرن السابع عشر، عملاً من تأليف لوبى دى فيجا عنوانه Novelas a Marcia Leonarda (١٦٢١، ١٦٢٤) يحوى من الملاحظات التى تتجاوز مجال النقد ما يزيد عن مساحة السرد بها، مثلها فى ذلك مثل رواية تريستام شاندى Tristram Shandy. فintek لوبى دى فيجا محاكاة الواقع من حيث الزمن بأسلوب جرىء ونكى فى إحدى هذه النوفيلات وذلك بتقديم إعادة فتح إسبانيا (فى السادس من يناير ١٤٩٢) بوصفه حدثاً متأخراً عن اكتشاف كولومبوس للعالم الجديد (فى الثانى عشر من أكتوبر ١٤٩٢)، بل بلغ من الاستهتار ما جعله يقدم نفسه بوصفه أحد المشاركين فى الإطار الزمني لهذين الحدثين. ويتحدى عمل سرفانتس المعنون Novelas ejemplares (١٦١٣) المنظرين على نحو أكثر فجاجة، بل إن العنوان نفسه يتحدى على نحو يتسم بالجرأة الفرضية النقدية، التى تقول إن الروايات والنوفيلات لا تقدر على تحقيق النقد. ويبرز الدليل على هذا الموقف الذى يتجاوز الأعراف كلها بإخضاعها للمراجعة الكاملة فى آخر حكاية من المجموعة: El coloquio de los perros، فنجد مناظرة حول نظرية الأدب بين كلبين اكتسبا القدرة على الكلام بفضل معجزة، بل إنهما أصبحا قادرين على تبادل الحجج الفلسفية القاطعة. إن سرفانتس يقلب انشغال المنظرين بمسألة أى

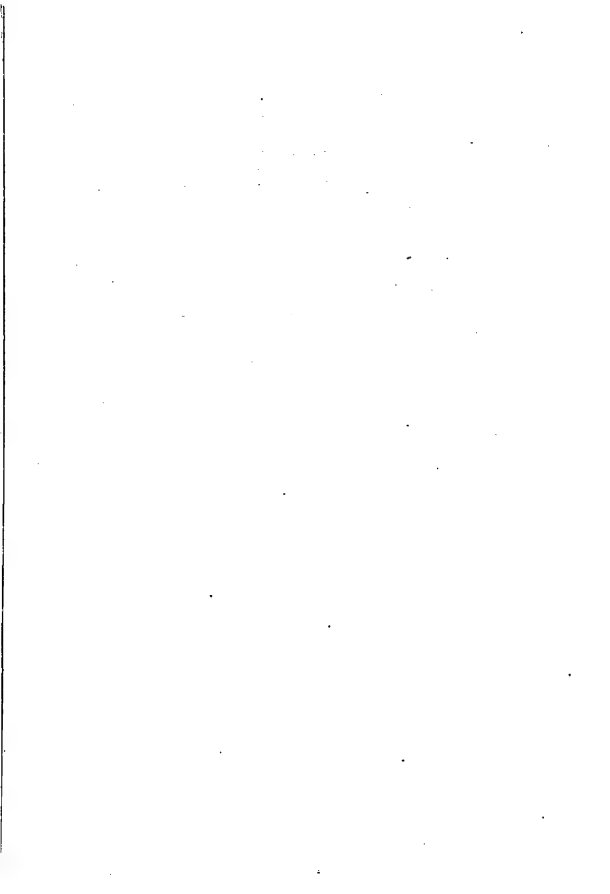
الأنواع الأدبية أقدر على تصوير الواقع على نحو مرضٍ رأسًا على عقب، وعضًا عن تلك القضية فإنه يقدم إلينا نقدًا لطبيعة الواقع نفسها، وهو بذلك يشير إلى طبيعة رؤى النقاد التي أصابها الضعف.

(٢٦) ونجد المعالجة الأعمق لقضايا النقد النظرى فى إسبانيا فى القرن السابع عشر فى دون كيخوته (الجزء الأول، ١٦٠٥ والجزء الثانى ١٦١٥). فمنذ اللحظات الأولى لهذا العمل - أى التمهيد للجزء الأول، الذى يقوم بمهمة مضادة للتمهيد فى واقع الأمر)، نجد تشابكًا كثيفًا لقضايا تتجاوز حدود الأدب، فالسوناتات الساخرة التى تسبق التمهيد تضبط نبذة معالجة النظرية الأدبية وممارساتها الساخرة التى تتسم بها كتابات سرفانتس (ومن هنا على سبيل المثال السونيت على لسان حصان سيد Cid فى مدح روسينانتي Rocinante، حصان دون كيخوته). وتمثل التساؤلات النقدية خفيفة الظل التى يوجهها سرفانتس إلى تراث مقدمات السونيتات الحافل بالمديح المنهَج العائث فى مجال النقد الأدبى مما يظهر فى صفحات عدة من هذا العمل. إلا أن سرفانتس قادر بالدرجة نفسها على توظيف التقليد الأدبى فى سياق يتسم بالجدية البالغة، ومثال ذلك ما قدمه من وصف التحول الدينى بأسلوب أدبى؛ كى يشير إلى ما اتسم به من نزعة الاختزال الوجودى existential reductionism، كما نرى فى حوار زورايدا Zoraida وأبيها فى قصة الأسير (الجزء الأول، ٣٩-٤١). وبينما رأى بعض النقاد فى دون كيخوته نموذجًا تحتذى روايات الفروسية، ورأى بعضهم الآخر فيها النص الذى خرب ما لذلك النوع الأدبى من سلطان. وواقع الأمر أن كلا الفريقين أصاب فيما ذهب إليه. فقد توصل سرفانتس إلى الجذور الوجودية فيما يجذب البشر على اختلافهم وذلك من وراء ستار الرومانس. فقد وعى سرفانتس جانبية عالم الرومانس المستمرة، فضلًا عن جاذبيتها الخالدة perennial فى النظام الذاتى للواقع، على الرغم من الرؤية القائمة التى تشيعها روايات الـ picaresque والعالم الذى عاصره. إن اختيار سرفانتس رجالًا متقدمًا فى العمر ليكون بطل رائعته

الروائية لا يعنى مجرد parodying نموذج الرجل الفحل فى رومانسات الفروسية، أو ظاهرة التقدّم فى العمر بما تتسم به من تعقيدات جوهرية يدركها البشر جميعهم. وبالإضافة إلى هذه الأغراض جميعها فإن دون كيخوته يقدم صورة بطولية الإمبراطورية الإسبانية فى هزيمتها وحنينها إلى ماضٍ تليد.

(٢٧) ونجد التعليقات الثقافية أيضاً فى قلب عمل سرفانتس *Trabajos de Persiles y Sigismunda* (١٦١٧)، وهو عمل نُشر بعد وفاته وأثار قدراً كبيراً من الجدل والتأمل *speculation*. وقد كان سرفانتس فخوراً بهذا العمل ويتّضح ذلك على سبيل المثال فيما ذكره فى مقدمة كتابه *Novelas ejemplares* من إدعاء قدرة *Persiles* على منافسة هليودوروس *Heliodorus*.^(١٨) ويعد هذا الإدعاء من جانب سرفانتس مسرفاً فى جرائه إذا ما أخذنا فى الاعتبار المكانة، التى احتلها عمل هليودوروس *Ætheopica* (القرن الرابع الميلادى) إبان عصر النهضة منذ اكتشافه عام ١٥٢٦؛ إذ عُدَّ نموذج الشكل الروائى النثرى الطويل المستمد من عالم القدماء الذى يستحق كل تبجيل، بل نموذج كتابة "الرومانس الخالصة" التى يدعو إليها قانون توليدو الأدبى (نقلاً عن تاسو *Tasso*) عندما يشير تاسو إلى إمكانية كتابة الملحمة نثراً فضلاً عن كتابتها شعراً (الجزء الأول، صفحة ٤٢٦). وبينما أثارت *Persiles* جمهور قراء القرن السابع عشر بما تضمنته من مزيج رومانسى أغريقى يجمع بين المغامرات وقصص العشاق المتشابكة، وما حوّته من تفاصيل غريبة مثل *lycanthropy* والساحرات اللاتى يطن على البساط السحري، فإن القراء فى القرون التالية، وبخاصة قراء القرن العشرين، لم يتقبلوا تلك التفاصيل الخيالية، ولم يتفهموا اتجاه النص نحو المثالية، ولا تصوير الشخصيات الذى يجرى على وتيرة يسهل التنبؤ بها، ولا المحور المتناقل القائم على الحب، والوطن، والدين، وذلك بعد أن اطلعوا على ما فى دون كيخوته من تعقيدات وجودية وسبر لأغوار نفسية فى رواية تجعل من نظرية المعرفة موضوعاً لها. وحسب ألبان فورسيونى *Alban Forcione*

فإن أفضل أعمال سرفانتس تتشغل بصعوبة الوصول إلى الحقيقة.^(١١) غير أن Persiles تدخل في إطار مشروع دوين كخيوطه الأدبي فهو عمل لا يقتصر على تقديم رواية شائقة، وإنما يجمع إلى ذلك أيضاً التأمل في فن السرد وفي الهوية الثقافية. وفي Persiles نرى قضية التعدد الثقافي والحاجة إلى إعادة النظر فيما يتصل بفئة الـ *bárbaro* المتغيرة (التي ضمت حينئذ الـ *criollo* والـ *mestizo* والـ *indiano* جنباً إلى جنب مع اليهود والفجر) يعكسان تيارات عريضة تترك أثرها في المجتمع الإسباني. إن هذا الواقع متعدد الأجناس والأعراق مثل تحدياً هائلاً لإسبانيا في فترة الحداثة المبكرة من تاريخها، الأمر الذي ظلت معه الهوية "الإسبانية" نفسها طوال القرن، مثلها مثل النظرية الأدبية ونتائجها، فتتبن لا تتسمان بالثبات بل تخضعان لعملية إعادة نظر مستمرة.



الهوامش

- ١- انظر 'The subject and power', Critical inquiry 8 (1982), 777-95.
- 2- Novelas amorosas y ejemplares, ed. A. de Amezúa (Madrid: Aldus, 1948), p. 455
ترجمة المؤلف.
- 3- Henryk Ziomek, A history of Spanish Golden Age drama (Lexington: University of Kentucky Press, 1984), p. 247.
- 4- Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, ed. J. de José Prades (Madrid: Clásicos Hispánicos, 1971), lines 174-8.
- 5- The adventures of Don Quixote, trans. J. M. Cohen (Harmondsworth: Penguin, 1950), pp. 248-9.
- 6- Joaquín de Entrambasaguas y Peña, Una guerra literaria del siglo de oro. Lope de Vega y los preceptistas (Madrid: Tipografía de Archivos, 1932), p. 113.
- 7- Cigarrales de Toledo, ed. V. Said Armesto (Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1913), p. 127.
- ٨- انظر مقدمة بروس دبليو. واردروپر Bruce W. Wardropper's introduction to Siglos de oro: Barroco, ed. B.W. Wardropper, et al., Historia y crítica de la literatura española 3 (Barcelona: Critica, 1983), p. 24.
أخرى في José Antonio Maravall, Culture of the Baroque: analysis of a historical structure, trans. T. Cochran (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 102.
- 9- E. C. Riley, Cervantes' theory of the novel (Oxford: Clarendon Press, 1962), p. 109.
- 10- Andrée Collard. Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española (Madrid: Castalia, 1967), p. 15
- ١١- ورد ذكرها في Documentos gongorinos, ed. E. Joiner Gates (Mexico: Colegio de México, 1961), p. 35.

- 12-Cartas philológicas, ed. J García Soriano, 3 vols. (Madrid: Clásicos Castellanos, 1930), vol. I, p. 195.
- ١٣ - 2 Collard, Nueva poesía, p. 2. ترجمة المؤلف.
- 14- The solitudes of Don Luis de Góngora, trans. E. M. Wilson (Cambridge: Cambridge University Press, 1965), lines 594-5.
- 15- Agudeza y arte de ingenio, ed. E. Correa Calderón, 2 vols. (Madrid: Castalia, 1969), vol. 1, pp. 50, 51.
- 16 -Anthony J. Cascardi, "The subject of control", in Culture and control in Counter-Reformation Spain, ed. A. J. Cruz and M. E. Perry, Hispanic issues 7 (1992), p. 250.
- 17- Américo Castro, La realidad historica de España (Mexico: Editorial Porrúa, 1954), p. 514.
- 18 -Novelas ejemplares,ed. J. Bautista Avallé-Arce, 3 vols. (Madrid: Castalia, c. 1982), vol. I, p. 65.
- 19 -'Afterword: exemplarity, modernity, and the discriminating games of reading', in Cervantes' exemplary novels and the adventure of writing, ed. M. Nerlich and N. Spadaccini (Minneapolis: Prisma Institute, 1989), p. 339.

(٦٠)

الدول الناطقة باللغة الألمانية

بيتر سكرلين

تنعكس حيوية الحياة الفكرية في البلدان الناطقة باللغة الألمانية وفي الإمبراطورية الرومانية المقدسة في أواخر القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر على الإسهام الذي تقدم به الباحثون والكتّاب الألمان من أجل إثراء "النزعة الإنسانية"، والكتابات النقدية المنبثقة منها على وجه الخصوص. فحتى قبل ترسيخ اختراع الطباعة الجديد سهل الحصول على نصوص باللغة اللاتينية عالية الجودة، وهي النصوص التي تتراوح فترات صدورها الزمنية بين فترة القدامى ويواكير عصر النهضة، من خلال المجموعة التي جمع أعمالها ألبريخت فون إيب Albrecht von Eyb بعنوان Margarita poetica (المنشورة في ستراسبورج سنة ١٤٥٩، وطُبعت للمرة الأولى في نورمبرج سنة ١٤٧٢). عزز هذا المجلد المؤثر الفكرة القائلة بأن القراءة المتأنية للنصوص بغرض محاكاتها من العناصر الجوهرية للتعليم والتطور الفكري، وهو المنهج الذي ساد على مدار الفترة التاريخية الطويلة التي نناقشها في هذا الكتاب. أما الكتاب الآخر بعنوان De arte versificandi (١٥١١) من تأليف أولريخ فون هاتن Ulrich von Hutten فقد نادى بمبادئ مشابهة، تأتي هذه المرة على هيئة دليل إرشادي لكتابة الشعر وينبني على الافتراض السائد حينئذ بأن دراسة النماذج الجيدة من الكتابة تعتبر جزءاً أساسياً من إعداد الشاعر. وقد أكد هاتن بصفته من علماء النزعة الإنسانية على ضرورة توسيع دائرة معارف الشاعر، وهو الشرط الذي لم

يقتصر على هاتين في هذا الصدد بل نص عليه بدرجة أكثر طموحاً في تطبيقه كاتب النزعة الإنسانية الأول في ألمانيا كونراد كيلتيس Conrad Celtis في مؤلفه بعنوان *Ars versificandi et carminum* فن تأليف النظم والشعر (حوالي سنة ١٤٨٦). هذا الكتاب عبارة عن دليل يقدم الإرشاد للشاعر على لسان ممارس محنك للنظم باللغة اللاتينية الجديدة، وقد كان كيلتيس - مؤلف الكتاب - مقتنعاً أشد الاقتناع بأن كلا من الفن *ars* والامتاع *usus* والمحاكاة *imitatio* يعد من الأدوات الأساسية التي تساعد على نجاح العمل الإبداعي. ومن هنا أصبحت العلاقة الوطيدة بين القراءة والدراسة والإبداع راسخة الأساس بصفقتها من السمات الأساسية للنظرية الأدبية وممارستها في ألمانيا لمدة طويلة. ومن ناحية أخرى اجتذب عالم النزعة الإنسانية أوبانوس هيسوس Eobanus Hessus اللغة اليونانية والثقافة الأدبية اليونانية إلى الجدل الدائر من خلال مؤلفه بعنوان *Scribendorum versuum maxime compendiosa ratio* (١٥٢٦) الذي نشره عندما تم تعيينه مدرّساً للنقد بمدرسة من مدارس التعليم الأولى *grammar-school* في نورمبرج التي كانت وقتها قد تأسست حديثاً على يد فيليب ميلانكتون Philipp Melanchthon العالم الإصلاحى، الذى عمل على أن تصبح المعايير البحثية العالية والتعليم على الجودة اللذان تتمتع بهما ألمانيا جزءاً لا يتجزأ عن عملية الإصلاح الدينى اللوثرى. غير أن أكثر الأعمال طموحاً من حيث إسهامها فى الجدل الدائر فى عصر النهضة بشأن الشعر والنقد ودراسة الأدب وتحليله تمثل فى كتاب بعنوان *De poetica et carminis ratione* (١٥١٨) من تأليف عالم النزعة الإنسانية فادياموس أو يواكيم فون وات Vadianus or Joachim von Watt. قدم هذا العمل الشامل عرضاً للأدب الأوروبي والألماني منذ تاريخ القدامى وحتى وقته الحاضر، أخذاً فى الاعتبار الأعمال من العصور الوسطى والأعمال الشعبية والأعمال المكتوبة باللغات المحلية؛ وهكذا ظل هذا العمل بلا منازع حتى صدور كتاب دانييل جيورج مورهوف Daniel Georg Morhof بعنوان

Unterricht von der Deutschen Sprache und Poesie الذى نُشر فى سنة ١٦٨٢؛ أى عقب العمل السابق بما يقرب من ١٦٠ عامًا.

يستند أساس المفهوم الجديد عن الأدب سواء من منطلق النقد أو الاستراتيجيات التطبيقية الرامية إلى تجديد الدراسات والنشاطات الأدبية فى ألمانيا فى ذلك الوقت إلى الخلفية التعليمية التى تم التأسيس لها فى مدارس التعليم الأولى (مدارس تعليم أسس النحو اللاتينى). امتد نظام التعليم هذا على مدار الفترة ما بين عصرى الإصلاح والتتوير، وينبنى فى أساسه على النظام اللوثرى الإعدادى بل وفى بعض الأحيان الثانوى للتعليم، وهو النظام الذى روج له فيليب ميلانكثون الذى أعلن عن برنامجه فى وقت مبكر منذ سنة ١٥١٨ فى محاضراته الافتتاحية التى ألقاها بصفته أستاذًا للعبرية واليونانية لدى جامعة ويتينبيرج، وجاءت المحاضرة بعنوان "De corrigendis adolescentiae studiis"، وفى مؤلفين ظهرًا بعد تلك المحاضرة وهما: De rhetorica (١٥١٩) والآخر Compendiaria dialecticis ratio (١٥٢٠). فى هذين المؤلفين اللذين تكررت طباعتهما، ورد التوكيد على أهمية الصنعة inventio فى العمل وعلى الأسلوب الذى يتوخى الدقة ويتبع المنهج الشارح المنظم. وقد شجع النظام التعليمى القائم على العلوم الثلاثة الأساسية (أو العلوم الأربعة الأساسية) على الحفاظ على ذلك التقسيم للدراسة ذات الصلة باللغة إلى العناصر الثلاثة المترابطة، ألا وهى النحو والبلاغة والمنطق، وظل التقسيم الثلاثى هذا السمة السائدة للمدخل الألمانى عند تناول النصوص الأدبية للمائتى سنة التالية على الأقل. أما العقول المنقفة فتشكلت بموجب هذا النظام منذ نعومة الأظفار، حيث احتل موقعًا مركزيًا بالنظام التعليمى فى ألمانيا التى كانت تعتقد الديانة المسيحية البروتستانتية آنذاك، كما تم تكميله فى وقت وجيز بعدها بتحديث للمعايير التعليمية وطرائق التدريس، التى استقاها القائمون على التعليم من الإمبراطورية الرومانية المقدسة التى كانت حكرًا على الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أو التى عادت إلى ألمانيا فى أثناء فترة التصدى

للإصلاح الدينى. علاوة على هذا تمتع منطق المواد الثلاث الأسامية بوزن القدم الكلاسى (أو بدا أنه كذلك)، حيث يعتبر تبجيل مرجعية الأعمال الكلاسية من جانب معتقى النزعة الإنسانية السمة التى تلزم تاريخ التعليم الأدبى فى ألمانيا، كما كان الدفعة التى حركت تطور المفهوم الألمانى للأدب فى مرحلة هيمن فيها المؤلفون الكلاسيون على المنهج المدرسى؛ حيث استمرت اللغة اللاتينية لغة الدراسة داخل مدارس التعليم الأولى والجامعات وكلية الجيزويت. بل إن اللغة اللاتينية استمرت فى كونها لغة الدراسة اللاهوتية الجادة، حتى داخل الكنيسة التى شاع استخدام اللغة المحلية بها كجزء من رفضها لسطوة الكنيسة فى روما، فقد بقيت اللاتينية لغة للدراسة الأكاديمية حتى بدأت الألمانية باستبدالها بالتدريج مع مطلع القرن الثامن عشر، فعندها فقط بدأ عدد الكتب المنشورة باللغة الألمانية فى تخطى عدد المنشور باللغة اللاتينية.

كان لتعدد الأسنة فيما بين الأقلية المتعلمة الألمانية بالغ الأثر على تطور مفهوم للأدب والنقد الأدبى شديد الخصوصية بالثقافة الألمانية. فعلى مدار القرنين السادس والسابع عشر يصح القول بأن الأعمال المنشورة باللغة اللاتينية عن أى موضوع تنسم بدرجة أكبر من التعقيد على مستوى الخطاب، مثل الكتاب بعنوان *De re metrica* (١٥٣٩) الذى ألفه جاكوبوس مايسيلاس Jacobus Micyllus مدير مدرسة فرانكفورت للتعليم الأولى، فى حين تنسم المعالجات الألمانية للموضوع نفسه بدرجة أقل من الجدية الفكرية، كما أنها لا تحقق سوى الكتابة باللغة المحلية. اتسمت معظم الأعمال المكتوبة بالألمانية على مدار القرن السادس عشر إن لم يكن كلها بصيغة شعبية، حيث شاعت الأجناس الأدبية المكتوبة للقراءة العامة الشعبية، وعلى الرغم من عدم التزامها بالمعايير الكلاسية فقد سادت الكتابة الساخرة. وفى بعض الأحيان كان بعض الكتّاب ممن يكتبون باللغة اللاتينية مثل أولريخ وهاتن وسيكست بيرك Sixt Birck وحتى لوثر نفسه يؤلفون الأعمال باللغة المحلية، وفى أحيان أخرى

كانت تلك الأعمال تأتي على أيدي كُتّاب لا يؤلفون سوى بالألمانية من أمثال يورجي ويكرام Jörg Wickram وهانز ساخس Hans Sachs. ولكن بشكل عام لم تأت محاولة جادة؛ لكى تُضمّن الأعمال بالألمانية داخل المفهوم العام للأدب أو لربطها بوضوح بالأجناس الأدبية وفق التصنيف الكلاسي لها. وتعتبر الكتابات الساخرة التي زخر بها القرن السادس عشر في ألمانيا خير دليل على هذا الأمر، فقد مثلت أرضية مشتركة بين اللغتين، ولكن في الوقت نفسه كان للكتاب بكل من اللغتين لمعبه الخاص.

على الرغم من هذا بدأ الأدب المكتوب باللغة الألمانية يحظى بقبول بين الطبقات المثقفة والطبقة الوسطى وعلى الأخص التي تنتمي إلى المناطق البروتستانتية من ألمانيا، وهو الاتجاه الذي يتمثل بوضوح شديد في أعمال الكاتب والمنظر، الذي أصبح من أشهر الأدباء في القرن السابع عشر مارتين أوبيتر Martin Opitz. عادة ما يُشار إليه بأنه "أبو الشعر الألماني"، وقد كان أوبيتر يكتب باللغتين اللاتينية والألمانية طوال حياته، ولكنه عندما كان لا يزال طالباً بمدرسة التعليم الأولى في مدينة بيوتين Beuthen ألّف خطبة باللغة اللاتينية تعلن عن صدارة اللغة الألمانية المحلية. ففي هذا العمل بعنوان Aristarchus sive de contempu linguae teutonicae (١٦١٧) يدافع أوبيتر عن مفهوم للأدب ألماني الصبغة ومستند إلى قدم اللغة الألمانية ونبلها، علاوة على تساويها مع اللغات المحلية الأخرى في جميع دول أوروبا فيقول: "لا أرى سبباً يمنع لغتنا من أن تصبح غير مخمورة، فهذه اللغة الرفيعة النابضة بالحياة انحدرت إلينا على مدار السنين دون تلوث أو تمويه. يتعين علينا أن نتعلم كيف نحبها ونعمل على إتقانها وأن نبين رجولتنا بها". هذه النبذة التي نسمعها هنا جديدة على الرغم من أننا سمعنا نبرات مشابهة لها في بلاد أخرى مثل فرنسا من جانب يواكيم دي بيلاي Joachim du Bellay. كانت اللبنة المحركة لهذا العمل هي النقد الإيجابي كما يبين العنوان (الذي يحمل إشارة إلى أريستاكوس الساموثراكي وهو ينتمي إلى فئة النقد البناء، على العكس من زويلاس الذي ينتمي إلى فئة النقد

الهدام)، بل ويمكن القول بأن ذلك المقال تعتبر النقطة الحاسمة في دمج الثقافة الكلاسيكية للنزعة الإنسانية بالاتجاه الحدائي الواضح في الثقافات الأدبية لعصر النهضة الذي ساد معظم البلدان الأوروبية آنذاك.

تلا أوبيتز هذا المقال بمؤلف أكثر وضوحًا عن الموضوع نفسه بعنوان Buch von der deutschen Poeterey (١٦٢٤)، وهو الكتاب الذي أثبت وجوده بصفته حجة باللغة الألمانية عن الألب، وهي السمعة التي احتفظ بها حتى ظهور كتاب كريستوف جوتشيد Cristoph Gottsched بعنوان Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen. فمع تشابه مقدمته والخطوط العريضة للمقال تأتي العناوين الفرعية للكتاب لتوضح المهارات المطلوب توافرها لدى الشاعر الوليد: حيث يعد الإلهام من الأمور الأساسية، ولكن بالنسبة إلى أوبيتز وسيلتيس الذي سبقه بقرن من الزمان يتعين دعم الإلهام بالتقدير الجيد لعملية التأليف وملاءمة الأشكال الشعرية للموضوعات وأساليب التعبير. وهو الأمر الذي يدفع بالمؤلف إلى تعريف وتبيان الأجناس الأدبية كما يعرفها، وهو بهذا يأخذ أولى الخطوات المترددة نحو مجال لم يطرقه من قبله أحد، بالتحديد للنقد الأدبي الألماني، حيث يقارن ما بين أشكال الممارسة الجيدة والردئية وخصوصًا في مجال القصائد الغنائية. غير أن اختياره للنمثلة الألمانية مقابل النماذج الأجنبية كان محدودًا للغاية، إذ لم يتسق أى من النماذج التي ساقها بمفهومه الجديد للعلاقة بين اللغة والعروض والأوزان الشعرية. كان هذا هو الثمن مقابل الثورة التي أحدثها أوبيتز. فعلى الرغم من حبه الواضح للغته الأم وتقديره للماضى الألماني العريق (فقد كان على دراية حتى بالتراث الأدبي الألماني من العصور الوسطى) فإنه استبعد بشدة استمرار التراث الأدبي على ما هو عليه، مما أدى إلى تأخير ظهور مدرسة النقد التطبيقي في ألمانيا على غرار ما حدث في فرنسا وإيطاليا، بل وحتى إنجلترا في ذلك الوقت. حيث قال بأن الأعمال الأدبية الجديدة لابد وأن يتم إبداعها بحيث تحترم القواعد والوصفات التي وضعها في

مؤلفه، وقد أتى العديد من تلك الأعمال من جانبه من أجناس أدبية متعددة مثل المأساة والسرد النثرى والشعر الملحمى والأشكال المختلفة من الشعر الغنائى مثل السوناتا، وكانت معظمها مترجمة أو مقتبسة من نماذج يكن لها التقدير والاحترام من كتابات سوفوكليس وسينيكا ورونسار وياركلای وسيدنى.

وفى خضم التشجيع الذى ترعّمه أوبيتز الذى اتسم بالنزعة التوجيهية/ الوصفية فى الوقت نفسه صدر عدد يعتد به من الكتب توضح للقارئ كيفية الكتابة. ركزت تلك الأعمال فى الأساس على الكتابة المنظومة، وعلى الرغم من بساطتها من وجهة النظر النقدية فقد كان لها عظيم الأثر؛ إذ ساعدت على تمرين أجيال عديدة من المتحدثين والكتاب الألمان على تذوق الفضائل المميزة للشكل والأسلوب، كما ساعدت على تأسيس قاعدة واسعة للكتابة الألمانية الأدبية، فقد كانت اللغة الألمانية وسيلة للتعبير تتسم بكونها لغة مصطنعة مثلها مثل اللغة اللاتينية؛ إذ لم يكن يتوافر الالتزام الكافى بالنحو والتراكيب والمفردات المستخدمة فى لغة الحديث. إذن لعبت كتابات أوبيتز فى المجال الأدبى وظيفة مقابلة لتلك التى لعبها إنجيل لوثر المترجم فى المجال العام بالنسبة للغة الحديث والكتابة. فمع ظهور تلك الأعمال أصبحت مفاهيم الصحة والملاءمة المعروفة لدى قراء النقد باللغة اللاتينية الجديدة تتبدى فى الخطاب النقدى الألمانى، على الرغم من وجودها فى ظروف ثقافية وسياقات لغوية مختلفة تمامًا. لذا نجد المقارنة مع حالة هولندا تبين أوجه التشابه (حيث كان أوبيتز من أشد المعجبين بأعمال دانيال هاينسياس Daniel Heinsius وأفكاره وعلى علم بها)، فى حين تتضح أوجه الاختلاف عن فرنسا؛ حيث كان الجدل النظرى يحتل مساحة أكبر ولم يلعب الإنجيل وترجمته دورًا كبيرًا فى ظهور الأدب الحديث، علاوة على أوجه الاختلاف عن إنجلترا التى تزامنت بها ترجمات الكتاب المقدس والإبداع الأدبى فى حين انحسرت أهمية نظريات اللغة والأدب نسبيًا.

تلا عمل أوبيتز الرائد سلسلة من الكتيبات الإرشادية عن الفن أو بالأحرى صناعة التأليف الأدبي شعراً ونثراً. فمن بينها عملان أولهما بعنوان Deutscher Helicon (١٦٤٠) من تأليف فيليب فون زيسين Philipp von Zesen عندما كان في العشرين من عمره، وآخر بعنوان Von der Kunst hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (١٦٤٢) من تأليف يوهان بيتر تيتز Johann Peter Titz، ومن خلالهما تمكن المؤلفان من نشر أفكار معلمهما على القدر أوجستس بوخنر Augustus Buchner، وقد تم نشرهما لاحقاً في مجلد بعنوان Anleitung zur Deutschen Poeterey (١٦٦٥)، الذى جاء خلاصة للكتابات النقدية الألمانية مركزاً على أوبيتز بشكل جديد مع الإشارة المتكررة إلى يوليوس قيصر سكاليجر، وقد تأسس هذا الكتاب على عدد من المحاضرات التى ألقاها بوخنر وكان لها بالغ الأثر فيما سبق على العديد من الشعراء والكتاب من تلامذته. ركز بوخنر وزيسن على النظم الشعرى فى حين انشغل يوهان مايفارت Johann Matthäus Meyfart بالنثر. وقد نشر مايفارت فى مدينة كوبرج الألمانية سنة ١٦٣٤ كتاباً بعنوان Teutsche Rhetorica؛ لكى يضاهى به دليله باللغة اللاتينية عن الموضوع نفسه بعنوان Mellificium oratorium (١٦٢٨-١٦٣٧)، حيث يركز على مسألة الأسلوب مع التوكيد على أثر السجع وعلى أهمية التركيب البنيوي الأساسى.

ومن بين الأساليب المختلفة التى تم انتهاجها فى الأساس للقارئات من الإناث ذلك الذى يتجسد فى كتاب بعنوان Frauenzimmer-Gesprächspiele (١٦٤١-١٦٤٩) من تأليف الكاتب جيورج فيليب هارزدورفر Georg Philipp Harsdörffer، حيث تأتى مجموعة من الحوارات النموذجية بين ستة ممثلين عن أشخاص من الجنسين يتحدثون فى عدد من الموضوعات العامة، التى تشمل الفن والكتابة، وهو الموضوع الذى يعكس ويشجع التحسين الواعى لمعايير التفاعل الاجتماعى والأدبى، الذى يصعب على النقد بالمعنى المقبول له الحياة دونه. وبالفعل يحتوى العمل على

قطع يمكن النظر إليها على كونها تعبيرًا ألمانيًا صميمًا عن النقد الأدبي. وقد أتبع المؤلف هذا العمل بعمل آخر بعنوان Poetischer Trichter أو القمع الشعري (١٦٤٧-١٦٥٣) وهو عمل سيئ السمعة الذي يسعى فيه المؤلف إلى مساعدة قرائه على اكتساب مهارة التأليف الشعري، التي يمكن أن تستند وفقًا لوجهة نظره إلى التراكيب البنيوية والبلاغية بما أن "البلاغة بالنسبة إلى الشعر مثل المشي بالنسبة إلى الرقص".

كما أسهم سيجموند فون بيركين Sigmund von Birken زميل هارزدروفر بإنتاج دليل للشعر إلى المؤلفات الألمانية الأخرى في ذات الموضوع، حيث يتبنى كتابه بعنوان Teutsche Rede-bind-und Dichtkunst (١٦٧٩) أسلوبًا أكثر تجريدًا بالموضوع الذي شغل النقاد في ذلك الوقت، وهو التفرقة بين الأجناس الأدبية. أما المؤلف بعنوان Poetische Tafeln, oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst (١٦٦٧) فيخاطب فئة مختلفة بالمجتمع، من تأليف مارتين كيمب Martin Kempe. وهو المؤلف الذي يكتب تحت اسم مستعار جيورج نيومارك Georg Neumark السكرتير العام لأشهر الجمعيات العلمية الألمانية في القرن السابع عشر، وتعتبر من الجمعيات التي تهتم في المقام الأول بدعم اللغة الألمانية وتعزيزها. ويوضح المجال المرجعي واسع المدى لكيمب مدى اتساع الأفق الثقافي لدوائر المثقفين والأرستقراطيين في ألمانيا آنذاك.

ولكن على مستوى أقل طموحًا قدمت الأعمال من أمثال Der Deutsche Poet (١٦٦٤) والآخر بعنوان Der Deutsche Redner من تأليف بالتزار كيندرمان Balthasar Kindermann لجمهور القراء المتنامي والمتعطش إلى المزيد بالشكل الذي يفترض أن يكون عليه الحديث العام، وكتابة الشعر العام مع احتوائها على خطوط إرشادية للطريقة المثلى لتحقيق هذا الغرض. يعتبر الكتاب الأول ثراءً بالتعريفات والأمثلة المستقاة من المؤلفين المعاصرين والمحدثين بما يكشف عن رؤية ذلك العصر

لشعره - وهى الرؤية التى تتأبين، فى العادة، مع التقييم النقدى الحديث - كما يشير بوضوح إلى أن التراث المعتمد الأدبى بدأ يتكون بالفعل. كما يوضح الكتاب من الناحية الأخرى مدى الأهمية المتزايدة للخير فى مجال الأدب بصفته ناقلاً للإرشاد المفيد، الذى يتبع أحدث ما توصل إليه النقد إلى القراء الراغبين فى ممارسة فن التأليف الأدبى. فقد كانت الوظيفة الأساسية بالفعل للنقاد الأدبى أومن يوازيه فى ألمانيا القرن السابع عشر تنلخص فى توفير المشورة التطبيقية إلى أطراف متعددة داخل المجتمع ممن يسعون فى المستقبل إلى ممارسة كتابة الشعر فى المناسبات مثل أشعار أعياد الميلاد والزواج والتأبين داخل المراكز الحضرية الكبرى والبعض الإقليمي الصغير منها بالعديد من الولايات الألمانية فى ذلك العصر. وكانت تلك المجموعات تنتمى فى الأساس إلى الطبقة الوسطى من أصحاب المهن ومن المستويات الأدنى من الطبقة الأرستقراطية الذين كانوا يقيمون من إحياء التبادل التجارى عقب انتهاء حرب الثلاث سنوات، ومن تطور التعليم وانتشاره، ومن النظام القانونى، ومن الخدمات المدنية المقدمة فى المدن والولايات التى تكونت الإمبراطورية منها. استمر هذا الدور حتى فترة طويلة من القرن الثامن عشر، إلى أن جاء دور الناقد الأدبى بصفته ناقلاً للقراء العقلانية عن كل ما يستجد نشره من مؤلفات وعن الأدب الذى تم تأليفه فى الماضى.

مع مرور الزمن بالقرن السابع عشر برزت وظيفة نقدية أخرى بشكل متزايد وهى المؤكدة على قيمة القراءة من أجل القراءة فى حد ذاتها. يكتب المؤلفون بغرض التعليم والتقويم والتحسين، أما القراء فيقرؤون بغرض تثقيف أنفسهم. وهكذا تحرك التأثير المحتمل للمادة المقروءة إلى مركز الصدارة بالجدل النقدى الدائر، فأصبح من الاهتمامات الأساسية التى شغلت الكتاب الذين بدأت مقدمات أعمالهم بالتالى فى الاتجاه بوضوح نحو تقديم تبرير أخلاقى لأعمالهم. غير أن مفهوم "جمهور القراء" لم يكن قد تحدد بوضوح بعد، فالقراء المحتملون يخاطبهم بشكل مباشر المؤلفون الواعون لضرورة إعداد المتلقى وضبط تفكيره. وقد تعتبر الإشارات المتناثرة إلى أعمال كتاب

آخرين كخطوة أولى نحو مفهوم جديد للنقد الأدبي كما نعرفه. ولكن الناقد الأدبي كما هو معروف لدينا الآن لا يظهر في الصورة قبل مجيء الوسيط الذي يتطلب وجوده، بل وقد يوفر له النطاق الذي يسمح له بعرض أحكامه، مثل المجلة النقدية أو مقال العرض. وكانت أولى المجلات التي صدرت في ألمانيا من هذا النوع تلك التي أصدرها أوتو مينك Otto Mencke بعنوان *Acta eruditorum* (١٦٢٨)، وهي المجلة التي استمر إصدارها لمدة قرن من الزمان)، ومجلة أخرى بعنوان *Monatsgespräche* التي صدرت ما بين عامي ١٦٨٨ وحتى ١٦٩٠ على يد الفيلسوف كريستيان توماسيوس Christian Thomasius، وهومن رواد عصر التنوير في ألمانيا، وكان الهدف من هذه المجلة عرض الكتب الجديدة التي تم تصنيفها في مجموعات وفقاً لنوعها وموضوعها. ولكن هذه الصحف والدوريات ومجلات عرض الكتب لم ترسخ كجزء أساسي من المشهد الأدبي الألماني قبل الثلاثينيات من القرن الثامن عشر. ومن أكثر الأمثلة وضوحاً تلك المجلة المبكرة بعنوان *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*، التي كان يتم تحريرها في لايبزيغ من ١٧٣٢ وحتى ١٧٤٤ على يد المحنك في مجال الأدب يوهان كريستوف جوتشيد Johann Christoph Gottsched. ويعيد للأذهان هذا المفهوم الثلاثي للعلوم الواضح في عنوان المجلة بتقسيمها إلى لغة وشعر وبلاغة كتابات أوبيتز. غير أن ظهورها يعد مؤشراً واضحاً على الصعود الوائى في إنتاج الأعمال الأدبية (التي تشمل الأعمال الخيالية) التي كانت تقدر في القرن السابع عشر بمجرد خمسة بالمائة فقط من إجمالي إنتاج الكتب، وهو الأمر الذي يشير بدوره إلى نمو جمهور مثقف من القراء قادر على أن يجعل من نشر مجلة عرض للكتب أمراً ممكناً من الناحية المالية.

ولكن إنتاج الكتب قد انخفض بشدة في أثناء حرب الثلاث سنوات ولم يستعد نشاطه بسرعة، وهو العامل الذي أثر ولا شك على التطور البطيء نسبياً للنقد

الأدبي. اتسم نشر الأدب بالبطء والتبعثر (على العكس من حالة النشر في مجال القانون أو الدراسات اللاهوتية) بحيث يشعر المرء بأن رد فعل القراء كان أبطأ هو الآخر. ويُفسر هذا استمرار دليل كتابة الشعر النوع السائد من بين أصناف الكتابة النقدية المتاحة آنذاك، فعلى صفحات هذا النوع من النقد كان يمكن للمؤلف أن يشير إشارة عابرة إلى أعمال يفترض قراءة قرائه لها لا لسبب سوى قرأته هو نفسه لتلك الأعمال؛ لذا يتذكر ألبريخت كريستيان روث Albrecht Christian Rotth نائب مدير مدرسة التعليم الأولى في مدينة هال في كتابه بعنوان *Vollständige Deutsche Poesie* (١٦٨٨) مدى شغفه بقراءة الرواية الضخمة للكاتب أندرياس هاينريش بوخهولتز Andreas Heinrich Buchholtz بعنوان *Herkules und Valiska* (١٦٥٩) فيقول: "يسعى مؤلف الرواية إلى حقن الخوف من الرب من خلال كتاباته. وبالفعل لا تكال مساعيه بالنجاح، فأنظر إلى أنا ذاتي عندما قرأت أعماله هذه في صباي، في معظم الأحيان لم تستثر في نفسي مشاعر الإيمان الديني، وفي الكثير من الأحيان لم تصحب مشاعري أية دموع" (الفصل ٧). وهنا نجد التعليق النقدي مثل هذا يتسم بتأمل الماضي؛ حيث نرى أثر العمل الأدبي يخضع للتسجيل لا للفرضيات.

تمت تغطية الأعمال الشعرية والمسرحية بشكل مناسب إلى حد ما داخل الكتب الإرشادية، ففي ألمانيا تكاد تكون المقدمات النقدية للمسرحيات المنشورة غائبة عن المشهد الأدبي، وهي التي لعبت دورًا جوهريًا في تشكيل النقد الأدبي في فرنسا بالقرن السابع عشر على سبيل المثال. ولكن نشأة الرواية بصفتها جنسًا أدبيًا شائعًا وجديدًا نسبيًا هي التي كان لها بالغ الأثر في حفز النقد النشط بالمعنى الحديث للكلمة. وكان روث أول من ناقش هذا الجنس الأدبي بقدر من التفصيل، وهو يقتبس بعض العناوين المحددة في أثناء عمله من أجل دعم وجهة نظره القائلة بأن الهدف من هذا الجنس الأدبي هو تقديم أمثلة صادقة على الحياة داخل البلاط الملكي أو الأخلاق الحقة على سبيل المثال. ولكنه من الناحية الأخرى يعارض ترجمته بالرواية

لدورها في توفير المعلومات بالتعبير عن المخاوف التي تساوره من احتمال أن يكون للرواية آثار خبيثة وخصوصًا على القراء من الناشئة، وهي وجهة النظر التي يشاركها مع بيير دانييل هوى Pierre-Daniel Huet بل وربما يكون قد استعارها من عمله بعنوان *Traité de l'origine des romans* (١٦٧٠)، الذي تمت ترجمته إلى الألمانية سنة ١٦٨٢ ثم إلى اللاتينية في السنة التالية. يتضح للقارئ أن هذه النقطة كانت مثار اهتمام وجدل من خلال الكاتب السويسري جوتار هايدجر Gothard Heidegger، الذي يستند كتابه بعنوان *Mysthoscopia Romantica oder Discours von den so benannten Romans* (١٦٩٨) إلى النقاش الدائر حول الموضوعات الأدبية داخل دائرة من الزملاء في سانت جالين في التسعينيات من القرن السابع عشر. وهكذا نجد مسألة الكتابة الخيالية وقيمتها الفنية والأخلاقية قد خضعت إلى النقاش بقدر أكبر من المهارة عندما شرح التفرقة التي يقيمها بين الكتابة الخيالية، التي تستند إلى الوقائع والحقائق والأخرى التي تستند إلى الإبداع الخيالي، مما بدأ الانشغال النقدي الذي استمر في ألمانيا بفكرة الواقعية وطبيعتها في الفنون الأدبية.

كما نجد تحولاً ملحوظاً في أسلوب عدد من الكتاب في الجزء الأخير من القرن السابع عشر على وجه الخصوص في عمل دانييل جيورج مورهوف Daniel Morhof الرائع بعنوان *Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie* (١٦٨٢) وعمل إيرمان نويمايستر Erdmann Neumeister بعنوان *De poetis Germanicis huius seculi praecipuis dissertatio compendiaria* (١٦٩٥)، الذي يعد استعراضاً تفصيلياً لما أتمه القرن من الإنجازات الأدبية بشكل يعكس بصيرة نقدية في عرضه لما كان قد أصبح آنذاك تراثاً أدبياً معتمداً حتى مع اختلافه مع التراث الأدبي المعتمد في الوقت الحاضر. أما بالنسبة إلى مورهوف فيمكن اعتباره مؤسس المدخل النقدي لتاريخ الأدب الذي يتناقض والمدخل الزمني أو القائم على الترتيب الأبجدي، الذي كان معاصروه يفضلونه من أمثال تلميذه نويمايستر. ونجد

مرة أخرى ذلك التقسيم الثلاثى ظاهراً فى عمل مورخوف، فهو يبدأ بتحليل نشأة اللغة الألمانية وتاريخها ثم تطور الشعر الألمانى ومراجعة الآداب الأخرى بأوروبا، وبعدها يلتفت فى الجزء الثالث إلى شاعر الألمانى نفسه. وقد تمكن مورخوف بفضل نماذج أعمال جون درايدن John Dryden ورينيه رابين René Rapin اللذان يدين لهما بالكثير، من رفع مستوى النقاش النقدى من خلال مقارناته بين الأدب الألمانى والآداب الأوروبية الأخرى. ومن ناحية أخرى تمكن من خلال أثر تلك النماذج عليه - وهو الأستاذ الجامعى المرموق بجامعة كايل - من إسباغ التصديق على الجنس الأدبى "الجديد" ألا وهو الرواية، وعلى وجه الخصوص الروايات التى كان معاصروه يؤلفونها من أمثال كريستيان وايس Christian Weise لتمتعها بمزية إمتاع القراء وتوجيههم فى وقت واحد. كما كانت مقدمات الروايات الألمانية المعاصرة التى تعتمد الكتابة الساخرة أو تلك القائمة على شخصية الشاطر الحاذق أسلوباً لها على أيدي مؤلفيها من أمثال يوهان بير Johann Beer أو وايس محاولات جادة فى ذلك الوقت للمشاركة فى التحليل النقدى لهذا الجنس الأدبى الجديد وأهدافه ومزاياه، ولخلق إطار نقدى من خلال الإحالة والإشارة إلى أعمال أخرى من النوع نفسه.

تأكد هذا التغيير المستهل للاتجاه النقدى عند بداية القرن الجديد على يد كاتب الأشعار الطرائفية كريستيان ويرنيك Christian Wernicke فى مقدمته لمجموعته الشعرية بعنوان Überschrift (١٧٠١ و ١٧٠٤). فهو لا يكتفى بامتداح البساطة ويوصى بالتخلّى عن الإفراط الأسلوبى، الذى اتسم به كُتّاب عصر الباروك الذين هيموا على التراث الألمانى المعتمد، بل يمتدح الأدب الفرنسى المعاصر، معلقاً أن سبب وصوله إلى درجة الكمال التى هو عليها الآن يرجع فى الأساس إلى خضوع الكتاب الفرنسى الجيد دائماً عقب نشره إلى نقد فوري، وهو الأمر الذى يؤدى إلى تفتح عقل القراء مع التزام الكُتّاب بحدودهم. وهكذا تم وضع الأساس لاتجاهين أساسيين تغلغلا داخل النقد الأدبى فى القرن التالى.

(٦١)

دول الأراضي المنخفضة

ثيو هرامانز

لا يختلف تاريخ النظرية والنقد الأدبي داخل دول الأراضي المنخفضة من حيث خطوطه العريضة وسياقه الفكري اختلافاً كبيراً عن بقية دول أوروبا في أثناء القرنين السادس والسابع عشر. ومن ثم نجد نفس الفرضيات الأساسية المتعلقة بطبيعة الأدب الجاد ووظيفته، وتقسيمه إلى أجناس أدبية، علاوة على الاهتمام بنماذج القدامى تماماً مثلما هو الحال بالنسبة إلى عصر النهضة في البلدان الأخرى. كما نرى أوجه التشابه من ناحية التطور التاريخي أيضاً، فنجد نمطاً ريناء من قبل من حيث توسعة تسليم الثقافة الإنسانية الرفيعة الطريق أمام الكتابات باللغات المحلية، ثم إحلال الرغبة في تقليد المصادر التي ترد بلغات أجنبية بتحرير الأدب المكتوب باللغة المحلية، ومن ثم تسلم كلاسية ما بعد عصر النهضة الجديدة مقاليد الأمور بعد أن كانت الغلبة لتقليد النماذج الكلاسية.

وبشكل عام ظل عدد الكتابات عن النظرية الشعرية أو المسرحية في بلدان الأراضي المنخفضة في أثناء عصر النهضة ضئيلاً بشكل واضح (كما كان الحال بالنسبة إلى النظرية الفنية)، أما النقد التطبيقي فلم يكن له أي وجود حتى حلول السبعينيات من القرن السابع عشر. غير أن الكتابات النظرية التي توافرت على الساحة عكست عددًا من السمات المميزة، وسوف يكون من المناسب أن نبرز أربع فترات متتالية عند الحديث عن تلك السمات: تمتد الفترة الأولى تقريباً بين ١٤٧٠ و ١٥٥٠،

وهي التي شهدت سيادة النقد لما كان يسمى "غرف البلاغة" (Chambers of Rhetoric). أما الفترة الثانية فتَمتد ما بين ١٥٥٠ وحتى ١٦٠٠ ومن علامتها البارزة استيعاب الأجناس الأدبية والأفكار الجديدة المستقاة من فرنسا ومن "جمهورية الآداب"، التي دعا إليها مفكرو الدراسات الإنسانية. ثم تأتي الفترة الثالثة التي تقع بين سنة ١٦٠٠ وحتى سنة ١٦٧٠ تقريباً، فتبين ازدهار الثقافات المحلية الواعية بذاتها والاضمحلال التدريجي للدراسات الإنسانية بصفتها من القوى التجديدية. أما الفترة الرابعة والأخيرة فتقودنا إلى القرن الثامن عشر، وتجلب من جديد تبني الكلاسيكية الفرنسية الجديدة؛ لكي تحتل مركز الصدارة كنموذج أدبي جديد.

على مدار النصف الثاني من القرن الخامس عشر، ومع دخول الكتاب المطبوع إلى بلدان الأراضي المنخفضة ويزور الاهتمام بالاتجاه الإنساني، تأسس شكل جديد من المنظمات الأدبية، التي عُرفت باسم "غرف البلاغة"، وهي الجماعات التي انتشرت في معظم أنحاء البلاد. وقد تأسست تلك المنظمات في أثناء الحكم البيرجاندی على غرار المجتمعات "pays" الصغيرة، التي كانت قائمة في شمال فرنسا آنذاك، وهي لذلك ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالنخب المحلية وبالأحرى الطبقة الأرستقراطية ذات السطوة والنفوذ في المناطق الحضرية. وقد نمت هذه المنظمات نمواً سريعاً حتى أصبحت من المؤسسات الأدبية المهمة داخل البلاد، وهيمنت على الإنتاج الأدبي باللغات المحلية على امتداد القرن السادس عشر - فعلى سبيل المثال كُتبت أولى المؤلفات باللغة الهولندية كدليل إرشادي في مجال النقد والبلاغة داخل تلك الدوائر.

تشابهت الأشكال الشعرية التي وظفها كُتّاب "غرف البلاغة" وتلك التي كانت مجموعة البلاغيين الفرنسيين "rhétoriciens" يستخدمونها. وقد أدت صياغة المثل الأخلاقية ونهج السلوك العملي الذي تميزت به النخبة داخل الأعمال الأدبية، علاوة على التعقيد الشكلي للقصاصات والمسرحيات التي تم تأليفها إلى تحقيق غرض فني

من ناحية، ورسم استراتيجية للاختلاف الاجتماعي من ناحية أخرى. وهو الأمر الذي يفسر تفضيل كُتّاب "غرف البلاغة" للنظم الشعرى المركب وتوظيف القص الرمزي المعقد، بل ويعكس أيضاً طبيعة وجهات نظرهم بشأن الأعمال الأدبية التى ركزت تلك الجوانب ذات الصلة بأسلوب قرض الشعر الذى كان يُعرف فى فرنسا آنذاك باسم البلاغة الثانية "seconde rhétorique". فقد أتت أشعارهم فى مديح علم البلاغة لا لتصف ذاك الفن من الوجهة الكلاسيكية للخطابة الرامية للإقناع، بل لكى تقول بأن البلاغة هبة من الروح القدس، مما يحيط الكتاب بسياق دينى ويعد المتلقى لتقدير هذه الاستفاضة الشكلانية والسمات الموسيقية للشعر. وفى الوقت نفسه مع مساواة البلاغة بالخطابة (التبيين)، دُعيت البلاغة بالصنعة مما يدل على كونها من الحرف التى يتم تعلمها.

تلخصت الأفكار النقدية لمؤلفى "غرف البلاغة" فى كتاب من تأليف Matthijs de Castelein بعنوان فن الشعر (Conste van Rhetorike)، وهو عبارة عن دليل مكتوب شعراً فى أواخر الأربعينيات من القرن السادس عشر، وتم نشره عقب وفاة مؤلفه سنة ١٥٥٥. وفيه يرجع المؤلف الفضل إلى كتاب جان مولينييه Jean Molinet بعنوان Art de rhétorique (١٤٩٣)، ويقنن عددًا كبيرًا من الأشكال الشعرية التى تشمل بعضًا من النماذج شديدة التعقيد مثل الأبيات التى تشبه رقعة الشطرنج (ثمان مضروبة بثمان) التى يمكن قراءتها بثمانية وثلاثين صورة مختلفة. وعلى الرغم من استلهاهم تشيشيرون وكوينتيليان وهوراس فى العديد من المواضيع بالكتاب، فإن دى كاستيليان قد حد اهتمامه بالجوانب المتصلة بالخطابة، مما اختزل الأشكال الشعرية الكلاسيكية إلى تلك التى مارسها كُتّاب غرف البلاغة فحسب.

وعلى الرغم من أن الأعمال التى ألّفها أعضاء "غرف البلاغة" احتوت على إشارات إلى الكُتّاب القدامى فلم تكن تلك المصادر معلومة لديهم من لغاتها الأصلية، إذ تطورت أفكار الإنسانيات المبكرة فى تلك المنطقة بشكل مستقل إلى حد كبير عن ثقافة

اللغات المحلية. ولو قلنا بأن الإنسانية تأخر قدومها إلى بلدان الأراضي المنخفضة، فيمكننا القول أيضًا إن هذا يرجع جزئيًا إلى كون الجامعة الرئيسية في لوفين Louvain (تأسست سنة ١٤٢٥) ظلت معقلاً لتدريس العقائد الدينية. وقد تمت إضافة كرسي للنقد داخل كلية القانون سنة ١٤٧٧، غير أن هذا لم يكن له أثر يذكر؛ لذا كان التطور الأهم يتمثل في إنشاء عدد من المدارس اللاتينية في أواخر القرن الخامس عشر، وهي التي شملت المدرسة التي أنشأت في مدينة Deventer، وكان ناظرها هو الأب أليكساندر هيجياس Alexander Hegius، وكانت تلك هي أولى المدارس التي بنيت شمال جبال الألب لتعليم اليونانية.

يعد رودولف أجريكولا Rudolph Agricola من أوائل المفكرين الإنسانيين الهولنديين، وهو الذي حصل على تدريبه في إيطاليا. ركز عمله الرئيسي بعنوان De inventione dialectica، الذي انتهى منه سنة ١٤٧٩ ونشره عام ١٥١٥، على العلاقة الوطيدة بين الجدليات والبلاغة، وعلى الزخم الواقعي والأخلاقي للنظام الجدلي ككل. ففي خطبته التي ألقاها في مدينة فيرارا سنة ١٤٧٦ بعنوان "مدحًا للفلسفة" "In praise of philosophy" أضفت أهمية خاصة على المواد الدراسية الثلاث الأولية (وهي النحو والجدلية والبلاغة) على اعتبار كونها مفتاح المساعي العلمية والأخلاقية كلها. أما بالنسبة إلى الجيل التالي من مفكرى النزعة الإنسانية فقد بنى إيرازموس على ذلك الاهتمام بالشعر والدراسات الكلاسية داخل المدارس اللاتينية في كل من مدينتي جودا وديفينتر، مما جعل نجمه يعلو بسرعة كبيرة. ويكفيّا ذكرًا أنه في عصر إيرازموس تم إنتاج العديد من الأعمال النحوية القوية المؤثرة مثل الكتب التي ألفها يوهانز ديسباوتيريوس Johannes Despauterius بعنوان Ars versificatoria سنة ١٥١٠، وبعض المباحث عن الأجناس الأدبية (De carminum generibus سنة ١٥١١) وعن الأشكال الأسلوبية (De figuris سنة ١٥١٩).

وعلى الرغم من أن النصف الثانى من القرن السادس عشر يعتبر من الفترات التى عانت من الاضطهاد الدينى والاضطرابات السياسية والنزاعات العسكرية، فقد شهد أوثق الاتصالات بين الأدب المعبر عن النزعة الإنسانية والآداب المحلية. ففى شمال هولندا، على سبيل المثال، تأسست جامعة جديدة فى لايدن سنة ١٥٧٥ لكى تصبح المقر الرئيس لدراسات النزعة الإنسانية.

ظلت الثقافة الإنسانية بشكل عام تسير على النهج الذى سلكه إيرازموس فى تركيزها على دراسة للكتاب المقدس وفقه اللغة، وهى التى وجدت أبلغ تمثيل لها فى أعمال جوستاس ليسياس Justus Lipsius. فقد حدث به الطبعة التى أصدرها لأعمال تاسيتس Tacitus (١٥٧٤) إلى الابتعاد عن النزعة الشيشيرونية واللجوء إلى التعبير بأسلوب أكثر حبكة، ولكنه لم يؤد إلى انعكاس ذلك على الكتابة النظرية المتعلقة بالأسلوب. واستمر المفكر الإنسانى جوناس دوسا Janus Dousa على النسق السابق نفسه، فقد كان على اتصال بمفكرى النزعة الإنسانية فى فرنسا على تواصله مع الكتاب باللغات المحلية فى هولندا. وقد عبر دوسا عن وعيه العميق بقضايا فن الشعر دون أن ينشر أى مؤلف يعتقد به فى هذا المجال. ولكن المسرحيات بالمدارس اللاتينية هى التى ألهمت إنتاج ماريتين أنطوان ديل ريو Martin Antoine Del Rio لكتابه بعنوان Syntagma tragoediae Latinae (١٥٩٣): يؤكد الجزء الأول من الكتاب، وموضوعه كتابة المأساة، على الاهتمام المتنامى بسينيكا Seneca بصفته نموذجًا لكتابة مثل هذا النوع من المسرحيات، على الرغم من زعم الكتاب أن الموضوعات المستقاة من التاريخ أكثر ملاءمة فى تحقيق الغرض التعليمى الأخلاقى الضرورى عن تلك التى تستلهم الأساطير خلفية لها.

يرجع تاريخ تلك الصولات والجولات للكتابة باللغات المحلية إلى ما يقرب من منتصف القرن الخامس عشر مع مجيء الأشكال الشعرية الإبداعية من فرنسا،

وتوافر الجهد المستمر نحو ترجمة الأدب الإنسانى سواء من بين أعمال القدامى أو المحدثين إلى اللغة الهولندية. وفى هذا الصدد لعبت "غرف البلاغة" الأكثر تقدمية فى هذا المضمار دور القناة الرئيسية لجهود الترجمة. ففي الخمسينيات من القرن السادس عشر كان العالم البلاغى كورنيلياس فان جيستيل Cornelis van Ghistele أول من ترجم سلسلة من المسرحيات الكلاسية - التى تشمل مسرحية أنتيجون Antigone لكتابتها سوفوكليز Sophocles سنة ١٥٦٦ من اللاتينية، وهى المسرحية التى فسرنا هو كلية على اعتبار أنها ذات غرض أخلاقى تعليمى. أما المقدمة التى كتبها يوهانز سامبوكوس Johannes Sambucus لترجمة ماركوس أنطونيوس جيليس Marcus Antonius Gillis لمسرحية بعنوان Emblemata، فقد استفاضت فى تقديم شرح دقيق لهذا الجنس الأدبى الجديد على الأدب الهولندى. فى حين جاء أول كتاب مرجعى باللغة الهولندية عن البلاغة الكلاسية على يد جان فان موسيم Jan van Mussem بعنوان: Rhetoric, the noble art of eloquence سنة ١٥٥٣، وهو كتاب بسيط من الأرجح أنه كان موجهاً فى الأساس للاستخدام المدرسى، حيث تكون الجزء الأكبر منه من قطع مقتبسة من شيشيرون وكوينتيليان، فى حين جاءت الأمثلة مستعارة من إيرازموس. فى مقدمة هذا الكتاب يسخر موسيم من البلاغيين المنتمين إلى "غرف البلاغة"، الذين اختزلوا البلاغة إلى كونها مجرد أسلوب لتنظم الشعر والسجع.

ونسمع العديد من الأصوات المعارضة الموجهة إلى "غرف البلاغة" التقليدية من خلال مقولات منظمة موجهة من الشعراء المبدعين باللغات المحلية بداية من الستينيات بالقرن السادس عشر دون انقطاع، كما أن ما قيل من مشارب متعددة يعكس فرض مفهومين متباينين عن الشعر على الساحة، وهما اللذان يمكن الإشارة إليهما بأنهما المفهوم "بلاغى" من ناحية، والمفهوم "الإلهامى" من ناحية أخرى.

يدين الرأي الذى يذهب إلى "إلهام" الشعر إلى الكتابات الأفلاطونية داخل الأكاديميات الإيطالية، وهى التى أتت إلى تلك الدول من خلال الوسيط الفرنسى دائرة شعراء "بلياد"، وهى وجهة النظر التى مزجت بين كون الشعر إبداعاً ومحاكاة فى الوقت نفسه. ففى تقليده للعالم كما خلقه الرب يؤدى الشاعر عملاً إبداعياً شبه سماوى. وجدت النزعة الإبداعية ضالتها المنشودة فى الفصاحة والكتابة الشعرية والأسلوب الشعرى، وبالتبعية أصبح الشعر يُنظر إليه على اعتبار كونه مختلفاً تمام الاختلاف عن البلاغة بالمعنى الشيشيرونى الجدلى. وقد وجد هذا المفهوم وهذا التمييز الحاد بين الشعر والبلاغة أصدق تعبيراً عنهما فى كتابات بعض المؤلفين من بينهم لوكاس دى هير Lucas de Heere فى الإهداء الذى وضعه لكتابه بعنوان Garden and orchard of poetry (١٥٦٥)، وهو أول ديوان باللغة الهولندية يوظف الشعر الموزون ويورد القصائد المكونة من أربعة عشر سطراً (sonnets) وغير ذلك من الأشكال الشعرية، التى شاعت فى عصر النهضة. ودافع جان فان هوت Jan van Hout بنبرة عاتية الجدلية عن ذلك الديوان فى شمال هولندا فى خطاب له ألقاه فى جامعة لايدن سنة ١٥٧٦، وفى المقدمة الساخرة (١٥٧٨) لترجمته لكتاب جورج بوكانان George Buchanan بعنوان Franciscanus (وهى الترجمة التى ليس لها أثر فى الوقت الحاضر).

أما الخط الفكرى القائل "ببلاغة" الشعر فقد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالنزعة الإنسانية ذات التوجه المسيحى، وكان فى أوج قوته حول غرفة أمستردام للبلاغة المعروفة باسم De Eglentier. وهى الغرفة التى تشاطر أعضاؤها الاهتمام مع دفى. كورنهيتر D.V. Coornhert بالفلسفة الأخلاقية. فبالنسبة إليهم، كما كان الحال بالنسبة إلى المهتمين بالنزعة الإنسانية، تعتبر البلاغة المحرك الأساسى وراء المنطق النقدى الذى من شأنه أن يؤدى إلى الحق والفضيلة. وهو المفهوم الذى استند فى أساسه إلى الفكرة الشيشيرونية عن الفصاحة وكونها "الحكمة والفطنة طليقة اللسان؛

لذا بالنسبة إليهم تساوى الشعر بالبلاغة، كما اعتبر جدلياً فى جوهره، أما الجمال الشكلى فلا بد له من دعم الجدلية الموضوعية، وإلا تصبح القصيدة جوفاء ومشتتة.

وقد زعم كورنهييرت أنه مهتم فى قصائده "بالحق"، مقابل الاهتمام بالنقعر والتفريق "الشعرى" (أى الخيالى بمعنى آخر) الذى ينتجه البلاغيون التقليديون. ويؤكد القصاصد فى مدح البلاغة بداية من ستينيات القرن السادس عشر التى نظمها أبرز أعضاء غرفة البلاغة De Eglentier، من أمثال شبيجل H. L. Spiegel ورومر فيشر Roemer Visscher وإجبرت مينيرتز Egbert Meynertsz على الجانب الجدلى للشعر فى سياق مسيحى والتتوير الأخلاقى. وربما لا نندهش إذ نرى تلك الدوائر تنتج فى الثمانينيات من القرن السادس عشر أول مجموعة من كتب العلوم الثلاثية الأساسية باللغة الهولندية، حيث نُشرت تلك المجموعة فى توالٍ سريع: Dialogue on Dutch grammar (١٥٨٤)، ثم Outline of dialectics (١٥٨٥)، ثم Art of Rhetoric (١٥٨٧)، وفى العادة تُنسب تلك الكتب إلى شبيجل.

وقد اتحدت الميول القائلة "بالهام" الشعر و"بلاغيته" فى بدايات القرن السابع عشر عندما نمت الكتابة باللغة المحلية على نمط الخط الكلاسى داخل الجمهورية الهولندية حديثة التأسيس، فقد أدى اكتساب تلك الكتابة الشعور بالثقة والإكبار إلى فقدان غرف البلاغة التقليدية لسطوتها، ومن ناحية أخرى تركت أشكال الكتابة الأدبية التى مورست فى المدارس اللاتينية بصمتها على الأدب المكتوب باللغة الهولندية.

وعلى الرغم من وفرة الكتابات المسرحية فى النصف الثانى من القرن السادس عشر استمر التعبير النظرى محصوراً داخل مقدمات أو إهداءات الكتب. غير أن هذا الانحسار تبدل مع حلول القرن السابع عشر عندما أصبحت الكتابة المسرحية لا الشعرية بؤرة اهتمام العمل النقدى. وكان دانيال هاينسياس Daniel Heinsius من

الشخصيات المهمة في إحداث هذا التغيير، حيث كان لتأثيره بصفته كاتباً مبدعاً ومنظراً، على وجه الخصوص، أبلغ الأثر وأوسع الانتشار. صيغت آراؤه المبكرة عن الكتابة الشعرية والمسرحية في إهدائه لمسرحيته بعنوان *Orange, or wounded freedom* (١٦٠٢)، وفي خطبته الافتتاحية التي ألقاها في جامعة لايدن بعنوان *On poets and their interpreters* (١٦٠٣)، في مقالاته عن هيزويد *Hesiod*. وهي المقالات التي كشفت النقاب عن نزعة للصياغة المفهومية الأفلاطونية القائلة "بالهام" الشعر، التي يتم من خلالها التأكيد على الجانب الإبداعي لدرجة وضع العبقرية الإبداعية فوق الفن نفسه، والشعر فوق العقل/ المنطق. غير أن مقدمة هيزويد كانت قد بدأت بالفعل في إظهار اهتمام أكبر بمسائل التركيب ووظيفة الشعر المتمثلة في التعليم الأخلاقي، مما سمح لهائينسياس بوصف الكتابة المسرحية بأسلوب تعليمي- بلاغي في وقت واحد. كما يتضح في هذه المرحلة مدى اقترابه من آراء سكاليجر *J. C. Scaliger* بشأن المأساة، وذلك من خلال وجه التشابه بين الإطار المسرحي لقصة *Ceyx* و *Alcyone* (المأخوذة من مسرحية التحولات للمؤلف الكلاسي أوفيد *Ovid*) المشار إليها في كتاب الشعر الذي ألفه سكاليجر سنة ١٥٦١ (الكتاب الثالث، فصل ٩٧) من ناحية، والإطار الذي وضعه هائينسياس لمسرحية محتملة عن باندورا *Pandora* في مبحثه، الذي ألفه سنة ١٦٠٣ عن هيزويد. ولكن وجه الاختلاف يكمن فيمن يفضل الكاتبان من مؤلفين، ففي حين يضع سكاليجار المؤلف المسرحي سينيكاً في مصاف النموذج الأعظم (كما فعل في بلدان الأراضي المنخفضة من قبله كل من ليسيبياس *Lipsius* ودوسا *Dousa* وسكريفيوريوس *Scriverius* وغيرهم)، فإن هائينسياس قد عبّر عن تفضيله للإغريق.

تبدى التحول إلى المفهوم الأرسطي للكتابة المسرحية المعنى بتركيبها الدرامي جلياً في المبحث الذي وضعه هائينسياس، الذي أعقبت طبعته لكتاب الشعر لأرسطو (١٦١٠)، ونُشر للمرة الأولى في كتابه *De tragoediae constitutione* سنة ١٦٤٣.

وفى هذا المبحث يصف هاينسباس طبيعة المأساة ووظيفتها بلغة أرسطية. فالمأساة تقليد لتصرفات البشر وتأتى الحكمة الدرامية؛ لكى تقى بغرض تحقيق الأثر العلاجى والأخلاقى والجمالى على جمهور المتلقين، الذين يجلب التطهير لهم تناغماً عاطفياً داخلياً. وبما أن الحكمة الدرامية تتحرك من خلال الحركة حتى الوصول إلى حل العقدة الفاجع، تعتبر الشخصيات ثانوية مقارنة بالحركة الدرامية.

وقد أضاف هوجو جروتشوس Hugo Grotius عقب عدة سنوات تعليقاته بشأن المأساة فى مقدمة ترجمته لمسرحية يوريبيديز Phoenissae باللغة اللاتينية (١٦٣٠)، ويتفق فى وجهة نظره مع هاينسباس، باستثناء رفضه لضرورة النهاية السعيدة. وعلى المنوال نفسه نشر جيرارد فوسباس Gerard Vossius كتابه بعنوان Poeticae institutiones سنة ١٦٤٧ مكملاً فيه التفسير الأرسطى، الذى بدأه هاينسباس ومقدماً به تقنياً شاملاً لكل ما ورد من أفكار. كما أضاف عدداً من الموضوعات التى أغفلها هاينسباس، مثل دور الكورال، فى حين اتفق مع جروتشوس أن المأساة لابد لها من تمثيل "الفعل الجاد"، ولكن دون أن يكون لها نهاية سعيدة بالضرورة. وقد أتت دورة إسهام مفكرى النزعة الإنسانية الهولنديين فى الحياة الأدبية إلى نهايتها بما قدمه فوسباس من تجميع متكامل.

وفى الوقت نفسه اتجهت الثقافة الناطقة باللغة الهولندية اتجاهاً قوياً نحو الكلاسية، وهو الميل الذى عاش عقب بدايته المفعمة بالحياة على صورته النقية الأولى من خلال عمل كاتب أوجد. لقد كانت الرابطة مع العالم الإنسانى أواصرها قوية كما يتضح لنا من خلال الثناء الذى انهال على هاينسباس وجروتشوس فى الخطاب الذى ألقاه هوفت P. C. Hooft بعنوان "Oration concerning the excellence of poetry" فى أمستردام فى الفترة ما بين ١٦١٠ و ١٦١٥، وهو الخطاب الذى يمثل أكثر الإفادات استفاضة باللغة المحلية عن الشعر فى أوائل القرن السابع عشر. كما تبنت تلك الرابطة من خلال الحماسة التى اتسمت بها استجابة

الكُتَّاب المسرحيين الهولنديين لدعوة هاينسياس فى مقدمته لكتابه Auriacus لتبنى الموضوعات القومية. فقد أتم الكُتَّاب المسرحيون هذا مع مراعاة نقاء لغتهم القومية، ويضمير واعٍ بدورهم فى بناء الثقافة الوطنية فى دولة حصلت على استقلالها حديثاً.

لقد كان هوفت بمصاحبة صامويل كوستر Samuel Coster وبريدرو G. A. Bredero من بين المحركين الأساسيين لتأسيس الأكاديمية الهولندية فى أمستردام ذات التوجه التقدمى سنة ١٦١٧. غير أن بريديرو وافقه المنية عقب ذلك بسنتين، وفى العشرينيات من القرن السابع عشر لم يكتب كوستر أية مؤلفات فى حين تحول هوفت عن نظم الشعر وتآليف المسرحيات إلى التاريخ. فظل الميدان فارغاً إلا من الكاتب الخصب جوست فان دين فوندل Joost van den Vondel، الذى استمر فى اتباعه للتقاليد الكلاسي. ولكنه أدى تلك المهمة بطريقة مثيرة للإعجاب، حيث تصادق مع جروتويس وفوسويس فى سعيه للاسترشاد الأديبى. ففى حين اعتبر جروتويس مسرحية سينىكا بعنوان Troades "ملكة المسرحيات المأساوية"، ترجمها فوندل إلى اللغة الهولندية (١٦٢٦). وفى الثلاثينيات من القرن السابع عشر تولى فوندل عن حذوه حذو سينىكا، وبدأ بترجمته مسرحية إكترا لسوفوكليس (١٦٣٩) التحرك نحو مفهوم إغريقى للمأساة، مفسراً آراءه عن هذا الجنس الأدبى فى مقدمات مسرحياته العديدة. ومع حلول منتصف القرن، كان فوندل قد أصبح أبرز الكُتَّاب والمنظرين الأديبيين فى هولندا. فقد ترجم فن الشعر لهوراس (منشورة سنة ١٦٥٤) من باب التمرين، وفى نصيحته للشعراء المستقاة من هوراس، المنقولة من خلال مؤلفه Introduction to Dutch poetry (١٦٥٠) حثهم على التحدث بإسقاط إلهى وبلغه الآلهة، أما أهم مقولاته عن الكتابة المسرحية فجاءت فى مقدمته لمسرحية بعنوان Jephtha (١٦٥٩)، وهى المسرحية التى صممها كمسرحية نموذجية على غرار المبادئ الأرسطية. طرحت تلك المقدمة نقاشاً مفصلاً عن كل جوانب المفهوم

الأرسطى للمسرحيات المأساوية وفق تفسير الدراسات الإنسانية لها، مع الإشارة إلى هاينسياس وفوسيويس وغيرهما.

أما بالنسبة إلى تمثيلها على خشبة مسارح أمستردام فلم تثبت مسرحيات فوندل الكلاسية الأخيرة القدر نفسه من النجاح المبهر، الذي حققته المسرحيات غير الكلاسية الأكثر إمتاعاً. غير أن هذه النزعة الأخيرة - التي تشابهت إلى حد كبير مع المسرحيات الإنجليزية والإسبانية - وجدت دفعا نظرياً عنها في بدايات القرن السابع عشر في كتاب تيودور رودنبيرج Theodore Rodenburgh بعنوان The eglantine's rampart سنة ١٦١٩. وهو الكتاب الذي استعار فيه رودنبيرج بحرية الكثير من آراء فيليب سيدنى المذكورة في مقاله بعنوان Defence of poesie (١٥٩٥)، ومن كتاب توماس ويلسون Thomas Wilson بعنوان Arte of rhetorique (١٥٣٣). ومن بين أشكال الدفاع التي وردت عن تلك المسرحيات "المجددة"، وما تحويه من حكايات درامية متشابكة ومن إخراج يتسم بالإبهار، ذلك الذي أتى به جان فوس Jan Vos في مقدمته لمسرحية Medea ميديا (١٦٦٧). فقد عبّر جان فوس عن أهمية التصوير المرئي وعن التعبير الفني المستقى من "الطبيعة" ومن "الحياة المعاشة"، منتقداً السلطات الكلاسية، قائلاً بأنه كما أوسعت الفلسفة الكلاسية الطريق أمام فلسفة المفكرين المحدثين، فقد آن الألوان لكى يفقد القدامى موقعهم المتفوق بالفن. غير أن النجاح الشعبي لتلك المسرحيات قد أدى بدوره إلى هجوم مضاد من جانب الكلاسية الجديدة في السبعينيات من القرن السابع عشر.

عقب انقضاء النصف الأول من القرن زال الدور الإنساني للنقد الأدبي وتصدرت فرنسا موقع الصدارة بصفقتها النموذج الثقافي الجديد. فقد أصبحت الجمعية المسماة Nil Volentibus Arduum (أى ليس من شيء صعب على من يحاول)، التي تأسست في هولندا سنة ١٦٦٩ وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمشرح في أمستردام هي حاملة شعلة الأفكار الجمالية للكلاسية الفرنسية.

ففى محاولتهم للتغلب على ما رأوه أنه صنعة مسرحية معطوبة - أى المسرح ما بين الكلاسيكية التى دعا إليها فوندل من ناحية، والإسراف الفنى والأخلاقى للخط غير الكلاسيكى، من ناحية أخرى - أسس أعضاء الجمعية، سالفة الذكر، ركيزتهم النظرية على المزج ما بين توجهات أرسطو وكورنيل Corneille. وكان المنظر الأساسى بينهم هو أندريس بيلس Andries Pels وهو الذى قدم الخطوط الإرشادية العملية بمواءمته فن الشعر لهوراس وعمله الذى أُلّفه بعنوان Use and abuse of the theatre (١٦٨١). كانت الجمعية تعقد اجتماعات منتظمة لمناقشة القضايا النظرية، وهى القضايا التى اشتملت على بعض الموضوعات الحديثة نسبياً مثل لياقة (مقتضى الحال) ونظرية العواطف. وقد حوى الدليل الذى وضعه ما بين ١٦٧٠ و ١٦٧١ (ولكنه نشر سنة ١٧٦٥) أكثر الكتابات النقدية شمولاً فى ذلك الوقت، كما عكس معرفة مفصلة بنظريات القدامى والمحدثين. فقد دفع بهم ولعهم بالجدال - وهو الولع الذى أطلقوا له العنان فى مقدماتهم وردودهم على معارضيتهم - إلى طرح نوع جديد ومفرد من النقد "التطبيقي"، الذى تكون من إعادة كتابة المسرحيات القائمة (سواء المترجمة أو الأصلية) بعد تكييفها و"القواعد" السليمة للكتابة واضعين فى الكثير من الأحيان مقدمات حادة اللغة تفصل "الأخطاء" التى وردت فى الأصل مرفق بها "تصويباتهم". وبذلك أخذ هؤلاء الكتاب المسرح الهولندى إلى عصر المنطق/ العقل وحددوا مساره حتى القرن الثامن عشر.

بيلوجرافيا

Reading and interpretation: theories of language, exegesis, Evangelism, commentary

Primary sources and texts

- Aristotle, *Poetics* with the *Tractatus coislinianus*, reconstruction of *Poetics* II, and the fragments of the *On poets*, trans. R. Janko, Indianapolis: Hackett, 1987.
- Poetics*, ed. and trans. S. Halliwell, LCL, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.
- Bacon, Francis, *The advancement of learning*, ed. G. W. Kitchin, London: Dent, 1915.
- Francis Bacon, ed. B. Vickers, The Oxford Authors, Oxford and New York: Oxford University Press, 1996.
- The works of Francis Bacon*, ed. J. Spedding, R. L. Ellis, and D. D. Heath, London: Longmans, 1857-74, 14 vols. [Facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann Holzboog, 1989].
- Bade, Josse [Iodocus Badius Ascensius], *Quinti Horatii Flacci de arte poetica opusculum ab Ascensio familiariter expositum*, Paris: T. Kerver, 1500.
- Rhetorica Marci Tullii Ciceronis cum commento M.T.C. Rhetoricorum libri quatuor*, Lyons: J. Crepin, 1531 [Vatican Library Bibl. Apost. Vat. Popag. III. 151; contains Bade's commentary on the *Ad Herennium*].
- Biblia complutense*, 6 vols., Alcalá: Arnão Guillen de Brocar, 1514-17.
- Boccaccio, Giovanni, *Genealogie deorum gentilium libri*, ed. V. Romano, Bari: Scrittori d'Italia 200-1, 1951, 2 vols. [Preface, Books 14-15 trans. and ed. C. G. Osgood, Princeton: Princeton University Press, 1930].
- Brink, C. O. *Horace on poetry: the 'Ars poetica'*, Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. W. Romani, Bari: Laterza, 1978-9, 2 vols.
- Erasmus, Desiderius, *Ausgewählte Werke*, ed. H. and A. Holborn, Munich: C. H. Beck, 1964.
- Ecclesiastes sive concionator evangelicus* (1535), in *Opera omnia emendatiora et auctiora*, ed. J. LeClerc, vol. v, Leiden: Petrus Vander Aa, 1703-6, 10 tomes in 11 vols.
- The handbook of the Christian soldier (Enchiridion militis christiani)*, in *The collected works of Erasmus*, ed. J. W. O'Malley, vol. LXVI, Toronto: University of Toronto Press, 1988, pp. 1-127.

- Opera omnia emendatiora et auctiora*, ed. J. LeClerc, Leiden: Petrus Vander Aa, 1703-6, 10 tomes in 11 vols.
- Opera omnia*, Amsterdam: North-Holland Pub. Co., 1971-.
- Opus epistolarum*, ed. P. S. Allen, et al., Oxford: Clarendon Press, 1906-58, 12 vols.
- Estrebay, Jacques-Louis d', *M. Tullii Ciceronis De oratore ad Quintem fratrem dialogi tres*, Paris: M. Vascosan, 1540.
- Giraldi Cintio, Giovambattista, *Lettera sulla tragedia* (1543), in *Trattati di poetica e retorica del '500*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. 1, pp. 469-86.
- Scritti critici*, ed. C. G. Crocetti, Milan: Marzorati, 1973.
- Kragius, Andreas, Q. *Horatii Ars poetica ad P. Rami Dialecticam et Rhetoricam resoluta*, Basle: S. Henricpetrus, n. d. (Preface dated 1583).
- Lambin, Denys (Dionysius Lambinus), Q. *Horatius Flaccus . . . opera D. Lambini emendatus*, Lyons: J. de Tournes, 1561.
- Landino, Cristoforo [Christophorus Landinus], *Opera Horatii cum commentario Christophori Landini*, Florence: A. Miscominus, 1482.
- Luther, Martin, *D. Martin Luthers Werke*, Weimar: H. Bohlau, 1883-, 58 vols.
- Luthers Werke in Auswahl*, ed. O. Clemen, Berlin: Walter de Gruyter, 1960, 6 vols.
- Maggi, Vincenzo, and Lombardi, Bartolomeo, *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*, 1550; reprint Munich: W. Fink, 1964.
- Monfasani, John (ed.), *Collectanea Trapezuntiana: texts, documents, and bibliographies of George of Trebizond*, Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies/Renaissance Society of America, 1984.
- Montaigne, Michel de, *The complete works of Montaigne: Essays, Travel Journal, Letters*, trans. D. M. Frame, Stanford: Stanford University Press, 1967.
- Essais*, ed. P. Villey and V.-L. Saulnier, Paris: Presses Universitaires de France, 1965 (see esp. bk. 1, 25; 1, 26; III, 5; III, 13).
- Ognibene da Lonigo [Omnibonus Leonicensis], *In Marci Tullii oratorem . . . commentarium*, Venice: A. Torresanus and B. de Blavis, 1485.
- Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle)*, ed. C. de Boer, Amsterdam: North-Holland Pub. Co., 1954.
- Parrasio, Aulo Giano [Aulus Janus Parrhasius], Q. *Horatii Flacci Ars poetica, cum trium doctissimorum commentariis A. Jani Parrhasii, Acronis, Porphyronis*, Paris: R. Estienne, 1533. First (posthumous) edition of Parrasio, Naples: B. Martirano, 1531.
- Pigna, Giovanni Battista, *Ioan. Baptistae Pignae Poetica Horatiana*, Venice: V. Valgrisius, 1561.
- Poliziano, Angelo, *La commedia antica e l' 'Andria' di Terenzio*, ed. R. L. Roselli, Florence: Sansoni, 1973.
- Rabelais, François, *Œuvres complètes*, ed. J. Boulenger, Paris: Gallimard, 1959 (see esp. *Gargantua*, Prologue; *Third and Fourth Books*).
- Regio, Raffaello [Raphael Regius], *Quintilianus cum commento*, Venice: B. Locatellus, 1493.
- Riccoboni, Antonio, *De re comica*, published with Riccoboni's commentary and translation of Aristotle's *Rhetoric*, Venice: P. Mciettus, 1579, pp. 431-57 [Work actually appeared in 1585].

- Robortello, Francesco, *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Florence: L. Torrentinus, 1548 [Reprint Munich: W. Fink, 1968].
- Explicationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de elegia* (1548), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. 1, pp. 495-537.
- Sanchez de las Brozas, Francisco [Franciscus Sanctius], *De auctoribus interpretandis sive de exercitatione praecepta* (composed 1556), in *Opera omnia*, 4 vols., Geneva: Frères de Tournes, 1766, vol. II, pp. 75-96.
- Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*; 1561; facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1987, ed. A. Buck.
- Sturm, Johannes [Ioannes Sturm], *Commentarii in artem poeticam Horatii confecti ex scholiis Io. Sturmi. Nunc primum editi, opera et studio Ioannis Lobarti Borussi*, Strasburg: N. Wyriot, 1576.
- Trissino, Giovanni Giorgio, *La quinta e la sesta divisione della Poetica* (c. 1549), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. II, pp. 7-90.
- Turnèbe, Adrien, *In M. Fabii Quintiliani de Institutione oratoria libros XII . . . commentarii*, Paris: T. Richardus, 1554.
- Valla, Lorenzo, *Collatio Novi Testamenti*, ed. A. Perosa, Florence: Sansoni, 1970.
- Opera Omnia*; 1540; facs. reprint Turin: Bottega d'Erasmo, 1962, 2 vols.
- Repastinatio dialectice et philosophiae*, ed. G. Zippel, Padua: Antenore, 1982, 2 vols.
- The treatise of Lorenzo Valla on the Donation of Constantine*, trans. C. B. Coleman, New Haven: Yale University Press, 1922.
- Wilkins, John, *An essay towards a real character and a philosophical language*, London: S. Gellibrand and J. Martin, 1668.
- Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1970-4, 4 vols.
- Willichius, Lodocus, *Commentaria in artem poeticam Horatii*, Strasburg: C. Mylius, 1539.

Secondary sources

- Aguzzi-Barbagli, Danilo, 'Humanism and poetics', in *Renaissance humanism, foundations, forms and legacy*, ed. A. Rabil, Jr., 3 vols., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, vol. III, pp. 85-169 [see esp. pp. 103-7 on Horace].
- Azibert, Mircille, *Horace, Cicéron, et la rhétorique au XVI^e siècle*, Pau: Marrimpouey, 1972.
- Bédouelle, Guy, *Lefèvre d'Étaples et l'intelligence des Écritures*, Geneva: Droz, 1976.
- Bentley, Jerry H. *Humanists and holy writ: New Testament scholarship in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Boyle, Marjorie O'Rourke, 'The chimera and the spirit: Luther's grammar of the will', in *The Martin Luther quincentennial*, ed. G. Dünhaupt, Detroit: Wayne State University Press for Michigan Germanic studies, 1985, pp. 17-31.

- Erasmus on language and method in theology*, Toronto: University of Toronto Press, 1971.
- Rhetoric and reform: Erasmus' civil dispute with Luther*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
- Branca, Vittore, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Turin: G. Einaudi, 1983.
- The Cambridge history of Renaissance philosophy*, ed. C. B. Schmitt, et al., Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Camporeale, Salvatore I. 'Lorenzo Valla, "Repastinatio, liber primus": retorica e linguaggio', in *Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano*, ed. O. Besomi and M. Regoliosi, Padua: Antenore, 1986, pp. 217-39.
- Lorenzo Valla: umanesimo e teologia*, Florence: Istituto Palazzo Strozzi, 1972.
- Cave, Terence, *The cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance*, Oxford: Clarendon Press, 1979.
- Eden, Kathy, *Poetic and legal fiction in the Aristotelian tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Elsky, Martin, *Authorizing words: speech, writing, and print in the English Renaissance*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.
- Feyerabend, Paul, *Against method*, London: New Left Books, 1976.
- Garcia Berrio, Antonio, *Formacion de la teoria literaria moderna: la topica horaciana en Europa*, Madrid: CUPSA, 1977-80, 2 vols.
- Gawthrop, Richard, and Strauss, Gerald, 'Protestantism and literacy in early modern Germany', *Past and present* 104 (1984), 31-55.
- Gerl, Hanna-Barbara, *Rhetorik als Philosophie: Lorenzo Valla*, Munich: W. Fink, 1974.
- Grafton, Anthony, *Joseph Scaliger: a study in the history of classical scholarship*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1983-93, 2 vols.
- Hathaway, Baxter, *The age of criticism: the late Renaissance in Italy*, Ithaca: Cornell University Press, 1962.
- Marvels and commonplaces: Renaissance literary criticism*, New York: Random House, 1968.
- Herrick, Marvin T. *Comic theory in the sixteenth century*, Urbana: University of Illinois Press, 1950.
- The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism 1531-1555*, Urbana: University of Illinois Press, 1946.
- Kelley, Donald R. *Foundations of modern historical scholarship: language, law, and history in the French Renaissance*, New York: Columbia University Press, 1970.
- Kerrigan, William, and Braden, Gordon, *The idea of the Renaissance*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Knowlson, James, *Universal language schemes in England and France 1600-1800*, Toronto: University of Toronto Press, 1975.
- Kretzmann, Norman, 'History of semantics', in *The encyclopaedia of philosophy*, ed. P. Edwards, vol. VII, New York: Macmillan & The Free Press, 1967, pp. 358-406.
- Kuhn, Thomas S. *The structure of scientific revolutions*, 2nd edn, Chicago: University of Chicago Press, 1970.

- Lebègue, Raymond, 'Horace en France pendant la Renaissance', *Humanisme et Renaissance* 3 (1936), 141-64, 289-308, 384-419.
- Lubac, Henri de, *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, Paris: Aubier, 1959-64, 4 vols.
- Marmier, Jean, *Horace en France au XVII^e siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- Martinelli, L. C. 'Le postille di Lorenzo Valla all'*Institutio oratoria* di Quintiliano', in *Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano*, ed. O. Besomi and M. Regoliosi, Parma, Atti del convegno internazionale di studi umanistici, 1984, Padua: Antenore, 1986, pp. 21-50.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, and Plaisance, Michel (ed.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.
- Meerhoff, K. *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden: Brill, 1986.
- Minnis, A. J. and Scott, A. B. *Medieval literary theory and criticism c. 1100-c. 1375: the commentary-tradition*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1988.
- Monfasani, John, *George of Trebizond: a biography and a study of his rhetoric and logic*, Leiden: Brill, 1976.
- Moss, Ann, *Poetry and fable: studies in mythological narrative in sixteenth-century France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Norden, E. *Die Antike Kunstprosa vom VI^e Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, 1909; reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, with G. Calboli, *Nota di Aggiornamento*, Padua: Salerno Editrice, 1986, 2 vols.
- Padley, G. A. *Grammatical theory in Western Europe, 1500-1700: the Latin tradition*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1976.
- Patterson, Lee and Nichols, Stephen G. (ed.), *Commentary as cultural artifact*, *The south Atlantic quarterly* 91, 4 (1992).
- Rosenmeyer, Thomas, 'Ancient genre theory: a mirage', *Yearbook of comparative and general literature* 34 (1985), 79.
- Rummel, Erika, *Erasmus' annotations on the New Testament: from philologist to theologian*, Toronto: University of Toronto Press, 1986.
- Sabbadini, R. *Il metodo degli umanisti*, Florence: F. le Monnier, 1920.
- Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV: nuove ricerche col riassunto filologico dei due volumi*, Florence: Sansoni, 1905-14, 2 vols.
- La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese*, Catania: F. Galati, 1896.
- Storia e critica di testi latini*, 2nd edn, Padua: Antenore, 1971.
- Scaglione, A. *The classical theory of composition from its origins to the present: a historical survey*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1972.
- Seznec, Jean, *The survival of the pagan gods: the mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art*, New York: Harper Torchbooks, 1961.
- Showermann, G. *Horace and his influence*, Boston: Marshall Jones, 1922.
- Spingarn, J. E. *A history of literary criticism in the Renaissance*, New York: Harbinger Books, 1963.
- Stemplinger, Eduard, *Horaz im Urteil der Jahrhunderte*, Leipzig: Dieterich, 1921.

- Tate, J. 'Horace and the moral function of poetry', *Classical quarterly* 22 (1928), 65-72.
- Tigerstedt, E. N. 'Observations on the reception of Aristotle's *Poetics* in the Latin West', *Studies in the Renaissance* 15 (1968), 7-24.
- Trimpi, Wesley, 'The meaning of Horace's "Ut pictura poesis"', *The Journal of the Warburg and Courtauld institutes* 36 (1973), 1-34.
- Turolla, Enzo, 'Aristotele e le "Poetiche" del Cinquecento', *Dizionario critico della letteratura italiana*, ed. V. Branca, Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974, pp. 133-9.
- Villey, Pierre, *Les sources italiennes de la 'Deffense et illustration de la langue françoise' de Joachim du Bellay*, Paris: Champion, 1908.
- Waswo, Richard, *Language and meaning in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols. [See esp. vol. 1, pp. 71-249 on readings of Aristotle and Horace].
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1933.
- Zumthor, Paul, *Babel, ou, l'inachèvement*, Paris: Seuil, 1997.

POETICS

Humanist classifications

Primary sources and texts

- Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua, Gli asolani, Rime*, ed. C. Dionisotti, 2nd edn, Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966.
- Budé, Guillaume, *Opera omnia Gulielmi Budaei*, 1557; facs. reprint London: Gregg Press, 1966, 4 vols.
- Castelvetro, Lodovico, *Castelvetro on the art of poetry: an abridged translation of 'Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta'*, trans. A. Bongiorno, Binghamton: Medieval and Renaissance texts and studies, 1984.
- Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. W. Romani, Bari: Laterza, 1978-9, 2 vols.
- Daniello, Bernardino, *La poetica*, 1536; facs. reprint Munich: W. Fink, 1968, ed. B. Fabian.
- Du Bellay, Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoise*, ed. H. Chamard, Paris: Didier, 1948.
- The defence and illustration of the French language*, trans. G. M. Turquet, London: J. M. Dent, 1939.
- Elyot, Sir Thomas, *The book named the governor*, ed. S. E. Lehmberg, London: Dent, 1908-9.
- Erasmus, Desiderius, *The collected works of Erasmus*, ed. C. R. Thompson, et al., Toronto: University of Toronto Press, 1974-, 86 vols.
- Fracastoro, Girolamo, *Naugerius, sive de poetica dialogus*, trans. R. Kelso, Urbana: University of Illinois Press, 1924.

- Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. E. Torre, Madrid: Editora Nacional, 1976.
- The examination or triall of men's wits and dispositions*, trans. R. Carew, London: Adam Islip, 1594.
- Landino, Cristoforo [Christophorus Landinus], *Disputationes camaldulenses*, ed. P. Lohe, Florence: Sansoni, 1980.
- Scritti critici e teorici*, ed. R. Cardini, Rome: Bulzoni, 1974, 2 vols.
- Minturno, Antonio Sebastiano, *L'arte poetica*; 1564; facs. reprint Munich: W. Fink, 1971, ed. B. Fabian.
- De poeta*; 1559; facs. reprint Munich: W. Fink, 1970, ed. B. Fabian.
- Patrizi [da Cherso], Francesco, *Della poetica*, ed. D. Aguzzi-Barbagli, Florence: Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento, 1969, 3 vols.
- Poliziano, Angelo, *Angeli Politiani opera*; 1553; facs. reprint Turin: Bottega d'Erasmus, 1970-1, ed. I. Maier, 3 vols.
- Possevino, Antonio, *Bibliotheca selecta de ratione studiorum*, Rome, Vatican, 1593.
- Puttenham, George (?), *The arte of English poesie* (1589), ed. G. D. Willcock and A. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
- Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*; 1561; facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1987, ed. A. Buck.
- Select translations from Scaliger's 'Poetics'*, trans. F. M. Padelford, New York: Henry Holt, 1905.
- Sidney, Sir Philip, *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten, Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Spanmüller, Jakob [Iacobus Pontanus], *Poeticarum institutionum libri III*, Ingolstadt: A. Sartorius, 1594.
- Tasso, Torquato, *Discourses on the heroic poem*, trans. M. Cavalchini and I. Samuel, Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Prose*, ed. E. Mazzali, Milan: R. Ricciardi, 1959.
- Vida, Girolamo, *De arte poetica*, ed. and trans. R. G. Williams, New York: Columbia University Press, 1976.
- Viperano, Giovanni, *De poetica libri tres*, trans. P. Rollinson, Greenwood, SC: Koberger, 1987.
- Vives, Juan Luis, *Opera omnia*; 1782-90, ed. G. Mayans; facs. reprint London: Gregg Press, 1964, 8 vols.
- Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1970-4, 4 vols.
- Wilson, Thomas, *Arte of rhetorique* (1553), ed. T. Derrick, *The Renaissance imagination* 1, New York: Garland, 1982.

Secondary sources

- Aguzzi Barbagli, Danilo, 'Humanism and poetics', in *Renaissance humanism: foundations, forms and legacy*, ed. A. Rabil, Jr., 3 vols., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, vol. III, pp. 85-169.
- Balavoine, C. and Laurens, P. (ed.), *La statue et l'empreinte: la poétique de Scaliger*, Paris: Vrin, 1986.

- Branca, Vittore, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Turin: Einaudi, 1983.
- Cardini, Roberto, *La critica del Landino*, Florence: Sansoni, 1973.
- Chomarat, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris: Les Belles Lettres, 1981, 2 vols.
- Dionisotti, C. *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turin: Einaudi, 1977.
- Ferraro, R. M. *Giudizi critici e criteri estetici nei 'Poetices libri septem' (1561) di Giulio Cesare Scaligero rispetto alla teoria letteraria del Rinascimento*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971.
- Greene, Thomas M. *The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven and London: Yale University Press, 1982.
- Kristeller, Paul O. 'The modern system of the arts', *Renaissance thought II*, New York: Harper & Row, 1965, pp. 163-227.
- La Garanderie, Marie-Madeleine de, *Christianisme et lettres profanes (1515-1535)*, Paris: Champion, 1976.
- Parker, Deborah, *Commentary and ideology: Dante in the Renaissance*, Durham, NC: Duke University Press, 1993.
- Rhu, Lawrence, *The genesis of Tasso's narrative theory: English translations of the early poetics and a comparative study of their significance*, Detroit: Wayne State University Press, 1993.
- Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.

The rediscovery and transmission of materials: imitation, translation, invention, Petrarchan poetics

Primary sources and texts

- Boileau-Despréaux, Nicolas, *L'art poétique*, in *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
- Bruni, Leonardo, *De interpretatione recta*, in *Leonardo Bruni Aretino Humanistisch-Philosophische Schriften*, ed. H. Baron; reprint Wiesbaden: M. Sandig, 1969.
- Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. W. Romani, Bari: Laterza, 1978-9, 2 vols.
- Dolct, Etienne, *De imitatione Ciceroniana adversus Floridum Sabinum*, Lyons: E. Dolct, 1540.
- Dialogus De imitatione Ciceroniana adversus Desiderium Erasmus Roterodamum, pro Christophoro Longolio*; 1535; facs. reprint Geneva: Droz, 1974.
- La manière de bien traduire d'une langue en autre*; 1540; reprint Paris: J. Tastu for Téchener, 1830.
- Du Bellay, Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoise*, ed. H. Chamard, Paris: Didier, 1948.
- Erasmus, Desiderius, *Dialogus Ciceronianus*, ed. P. Mesnard, in Erasmus, *Opera omnia*, vol. 1, 2, Amsterdam: North-Holland Pub. Co., 1971, pp. 581-710.
- Gesualdo, Giovanni Andrea, *Il Petrarcha colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venice: Fratelli da Sabbio, 1533.
- Gilbert, Allan, *Literary criticism from Plato to Dryden*, Detroit: Wayne State University Press, 1962.

- Huet, Pierre-Daniel, *De interpretatione libri duo*, The Hague: A. Leers, 1683.
- Humphrey, Lawrence, *Interpretatio linguarum: seu de ratione convertendi et explicandi autores tam sacros quam profanos*, Basle: H. Frobenius and N. Episcopius, 1559.
- Luther, Martin, *Sendbrief vom Dolmetschen*, ed. K. Bischoff, Tübingen: M. Niemeyer, 1965.
- Manetti, Giannozzo, *De interpretatione recta*, in *Apologeticus (Adversus suae novae Psalterii traductionis obrectatores apologetici libri v)*, Vatican Library Pal. lat. 41.
- Omphalius, Jacobus, *De elocutionis imitatione ac apparatu . . . Io. Francisci Pici Mirandulae ad Petrum Bembum et Petri Bembi ad Io. Franciscum Picum Mirandulam de imitatione epistolae duae*, Paris: G. Julianus, 1555. First edition of Omphalius, *De elocutionis imitatione*, Paris: S. de Colines, 1537.
- Opitz, Martin, *Buch von der deutschen Poeterey*, ed. C. Sommer, Stuttgart: Reclam, 1970.
- Peletier du Mans, Jacques, *L'art poétique*, ed. A. Boulanger, Paris: Les Belles Lettres, 1930.
- Ricci, Bartolomeo, *De imitatione libri tres*, Venice: sons of Aldus, 1545. First published 1541.
- Ronsard, Pierre de, prefaces to *La Franciade*, in *Œuvres complètes*, ed. P. Laumonier, R. Lebègue, and G. Demerson, rev. edn, vol. xvi, Paris: Nizet, 1983.
- Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*; 1561; facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1987, ed. A. Buck.
- Sebillet, Thomas, *Art poétique françoys*, ed. F. Gaiiffe, Paris: Droz, 1932. [New edn by F. Goyet, Paris: Nizet, 1988.]
- Sidney, Sir Philip, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd, Manchester: Manchester University Press; New York: Barnes and Noble, 1973.
- Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten, Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Solerti, Angelo (ed.), *Le vite di Dante, Petrarca, e Boccaccio*, Milan: Francesco Vallardi, 1904-5.
- Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari: Laterza, 1964.
- Thompson, David, and Nagel, Alan (ed.), *The three crowns of Florence*, New York: Harper & Row, 1972.
- Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, ed. F. Goyet, Paris: Librairie générale française, 1990.
- Vauquelin de la Fresnaye, Jean, *L'art poétique*, ed. G. Pellissier, Paris: Garnier, 1885.
- Vellutello, Alessandro, *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venice: Fratelli da Sabbio, 1525.
- Vida, Girolamo, *De arte poetica*, ed. and trans. R. G. Williams, New York: Columbia University Press, 1976.
- Vives, Juan Luis, *De conscribendis epistolis*, ed. C. Fantazzi, Leiden: Brill, 1989.
- Wilson, Thomas, *Arte of rhetorique* (1553), ed. T. Derrick, *The Renaissance imagination* 1, New York: Garland, 1982.

Secondary sources

- Amielle, G. *Les traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide*, Paris: J. Touzot, 1989.
- Amos, Flora, *Early theories of translation*, New York: Octagon Books, 1921.
- Aulotte, Robert, *Amyot et Plutarque: la tradition des 'Moralia' au XVI^e siècle*, Geneva: Droz, 1965.
- Beardsley, Theodore, 'Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699: a study of the prologues and a critical bibliography', unpublished Ph.D. thesis, University of Pennsylvania, 1961.
- Belloni, Gino, *Laura tra Petrarca e Bembo: studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'*, Padua: Antenore, 1992.
- Birkenmajer, Alexander, 'Der Streit des Alonso von Cartagena mit Leonardo Bruni Aretino', *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 20 (1922), 129-210.
- Bolgar, R. R. *The classical heritage and its beneficiaries from the Carolingian Age to the end of the Renaissance*, 1954; reprint New York: Harper & Row, 1964.
- Brucker, Charles (ed.), *Traduction et adaptation en France à la fin du Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II*, 23-25 mars 1995, Paris: H. Champion, 1997.
- Buck, August, Heitmann, Klaus, and Mettmann, Walter (ed.), *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt: Athenäum, 1972.
- Castor, Grahame, *Pléiade poetics: a study in sixteenth-century thought and terminology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- Cave, Terence, *The cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance*, Oxford: Clarendon Press, 1979.
- Chavy, Paul, *Traducteurs d'autrefois. Moyen Age et Renaissance. Dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français (842-1600)*, Paris and Geneva: Champion-Slatkine, 1988, 2 vols.
- Coleman, D. G. *The Gallo-Roman muse: aspects of Roman literary tradition in sixteenth-century France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Conley, Carey H. *The first English translators of the classics*, New Haven: Yale University Press, 1927.
- Dionisotti, Carlo, 'Fortuna del Petrarca nel "400"', *Italia medioevale e umanistica* 17 (1974), 61-113.
- Fowler, Mary, and Bishop, Morris, *Catalogue of the Petrarch collection in the Cornell University Library*, 2nd edn, Millwood, NJ: Kraus-Thomson, 1974.
- Gardini, Nicola, *Le umane parole: imitazione nella lirica europea del Rinascimento, da Bembo a Ben Jonson*, Milan: Mondadori, 1997.
- Greene, Thomas M. *The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven and London: Yale University Press, 1982.
- Guillerm, Luce, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Paris: Atelier National Reproduction des Thèses, 1988.
- Hulubci, A. 'Virgile en France au XVI^e siècle', *Revue du seizième siècle* 18 (1931), 1-77.

- Kennedy, William J. *Authorizing Petrarch*, Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Kibédi Varga, Aron, *Rhétorique et littérature: études de structures classiques*, Paris: Didier, 1970.
- Kushner, Eva, and Chavy, Paul (ed.), *Translation in the Renaissance*, special issue, *Canadian review of comparative literature*, 8, 2, Spring 1981.
- Larwill, Paul H. *La théorie de la traduction au début de la Renaissance*, Munich: Wolf, 1934.
- Lathrop, Henry, *Translation from the classics into English from Caxton to Chapman (1477-1620)*, Madison: University of Wisconsin Press, 1933.
- Matthiessen, Francis O. *Translation: an Elizabethan art*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.
- Meerhoff, K. *Rhétorique et poétique au xvi^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden: Brill, 1986.
- Moss, Ann, *Ovid in Renaissance France: a survey of the Latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, London: The Warburg Institute, 1982.
- Poetry and fable: studies in mythological narrative in sixteenth-century France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Norton, Glyn P. *The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents*, Geneva: Droz, 1984.
- Patterson, Warner F. *Three centuries of French poetic theory: a critical history of the chief arts of poetry in France (1328-1630)*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1935, 2 vols.
- Petrìs, Alfonso, 'Le teorie umanistiche del tradurre e l' "Apologeticus" di Giannozzo Manetti', *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 37 (1975), 15-32.
- Pigman, G. W., III, 'Neo-Latin imitation of the Latin classics', in *Latin Poetry and the classical tradition*, ed. P. Godman and O. Murray, Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 199-210.
- Quint, David, Ferguson, Margaret W., Pigman III, G. W., and Rebhorn, Wayne A. (ed.), *Creative imitation: new essays on Renaissance literature in honor of Thomas M. Greene*, Binghamton: Medieval and Renaissance texts and studies, 1992.
- Renier, Frederick M. 'Interpretatio': *language and translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1989.
- Roche, Thomas P., Jr. *Petrarch and the English sonnet sequences*, New York: AMS, 1989.
- Rummel, Erika, *Erasmus as a translator of the classics*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1985.
- Sabbadini, Remigio, 'Del tradurre i classici antichi in Italia', *Atene e Roma* 3 (1900), 202-17.
- Il metodo degli umanisti*, Florence: Le Monnier, 1922.
- Schwarz, Werner, 'The theory of translation in 16th-century Germany', *Modern language review* 40 (1945), 289-99.
- 'Translation into German in the 15th century', *Modern language review* 39 (1944), 368-73.
- Steiner, Thomas R. *English translation theory 1650-1800*, Assen: Van Gorcum, 1975.

- Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.
 Workman, Samuel, *Fifteenth-century translation as an influence on English prose*, Princeton: Princeton University Press, 1940.
 Zuber, Roger, *Les 'belles infidèles' et la formation du goût classique*, Paris: A. Colin, 1969.

Rhetorical poetics: humanist education

Primary sources and texts

- Brinsley, J. *Ludus literarius*; 1612; facs. reprint Menston: Scolar Press, 1968.
 Chytraeus, D. *De ratione discendi, et ordine studiorum in singulis artibus recte instituendis*, Wittenberg: no pub., 1564.
 Erasmus, D. *On the method of study* [*De ratione studii ac legendi interpretandique auctores*], ed. and trans. B. M'Gregor, in *The collected works of Erasmus*, vol. xxiv, Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press, 1978.
 Garin, E. *Il pensiero pedagogico dell'umanesimo*, Florence: S. Giuntine, 1958.
Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu, Rome: Jesuit College, 1606. First definitive edition in 1599.
 Richer, E. *Obstetrix animorum, hoc est brevis et expedita ratio docendi, studendi, conversandi*, Paris: Drouart, 1600.
 Sturm, J. *De literarum ludis recte aperiendis*, Strasburg: W. Rihelius, 1538.
 Verepaeus, S. *Institutionum scholasticarum libri tres*, Antwerp: J. Bellerus, 1573.

Secondary sources

- Baldwin, T. W. *William Shakspeare's small Latine and lesse Greeke*, Urbana: University of Illinois Press, 1944, 2 vols.
 Bolgar, R. R. *The classical heritage and its beneficiaries from the Carolingian Age to the end of the Renaissance*; 1954; reprint New York: Harper & Row, 1964.
 Chomarat, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris: Les Belles Lettres, 1981, 2 vols.
 Dainville, F. de, *La naissance de l'humanisme moderne*; 1940; reprint Geneva: Slatkine, 1969.
 Grafton, Anthony, and Jardine, Lisa, *From humanism to the humanities: education and the liberal arts in fifteenth- and sixteenth-century Europe*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
 Grendler, P. F. 'Education in the Renaissance and Reformation', *Renaissance quarterly* 43 (1990), 774-824.
Schooling in Renaissance Italy: literacy and learning, 1300-1600, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
 Howell, W. S. *Logic and rhetoric in England*; 1956; reprint New York: Russell and Russell, 1961.
 Huppert, G. *Public schools in Renaissance France*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1984.

- Ong, Walter J. *Ramus, method, and the decay of dialogue: from the art of discourse to the art of reason*; 1958; reprint New York: Octagon, 1974.
- Overfield, J. H. *Humanism and scholasticism in late medieval Germany*, Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Porteau, P. *Montaigne et la vie pédagogique de son temps*, Paris: Droz, 1935.
- Scaglione, Aldo, *The liberal arts and the Jesuit college system*, Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins, 1986.
- Skinner, Quentin, *Reason and rhetoric in the philosophy of Hobbes*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996.
- Strauss, G. *Luther's house of learning: indoctrination of the young in the German Reformation*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Vasoli, Cesare, *La dialettica e la retorica dell'umanesimo: 'invenzione' e 'metodo' nella cultura del xv e xvi secolo*, Milan: Feltrinelli, 1968.
- Vickers, Brian, *In defence of rhetoric*, Oxford: Clarendon Press, 1988.

Rhetorical poetics: second rhetoric and the 'grands rhétoriciens'

Primary sources and texts

- Anthologie des grands rhétoriciens*, ed. P. Zumthor, Paris: Union générale d'éditions, 1978.
- Le jardin de plaisance et fleur de rethorique*; 1501; facs. reprint Paris: Firmin-Didot, 1910.
- Recueil d'arts de seconde rhétorique*, ed. E. Langlois; 1902; reprint Geneva, Slatkine, 1974.
- Recueil de poésies françaises des xv^e et xvi^e siècles*, ed. A. de Courde de Montaignon and J. de Rothschild, Paris: Jannet, 1855-78, 13 vols.

Secondary sources

- Brown, Cynthia Jane, *The shaping of history and poetry in late medieval France: propaganda and artistic expression in the works of the 'rhétoriciens'*, Birmingham, AL: Summa, 1985.
- Doutrepoint, Georges, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris: Champion, 1909.
- Les grands rhétoriciens*, Actes du v^e Colloque international sur le moyen français, 1985, Milan: Vita e pensiero, 1985.
- Grands rhétoriciens*, Cahiers V.-L. Saulnier, 14, Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1997.
- Huizinga, Johan, *The waning of the Middle Ages: a study of the forms of life, thought and art in France and the Netherlands in the xivth and xvth centuries*, New York: Doubleday, 1954.
- Jodogne, Pierre, 'Les "rhétoriciens" et l'humanisme: problèmes d'histoire littéraire', in *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, ed. A. H. T. Levi, Manchester: Manchester University Press, 1970, pp. 150-75.

- Joukovsky-Micha, Françoise, 'L'héritage médiéval', in *La gloire dans la poésie française*, Geneva: Droz, 1969, pp. 101-46.
- Patterson, Warner F. *Three centuries of French poetic theory: a critical history of the chief arts of poetry in France (1328-1630)*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1935, 2 vols.
- Rigolot, François, *Le texte de la Renaissance: des rhétoriciens à Montaigne*, Geneva: Droz, 1982.
- Simone, Franco, 'La scuola dei rhétoriciens', in *Umanesimo, rinascimento, barocco in Francia*, Milan: Mursia, 1968, pp. 169-201.
- Zumthor, Paul, *Le masque et la lumière*, Paris: Seuil, 1978.

Rhetorical poetics: the rhetoric of presence

Primary sources and texts

- Alberti, Leon Battista, *On painting*, trans. J. R. Spencer, New Haven: Yale University Press, 1966.
- Burton, Robert, *The anatomy of melancholy*, Oxford: J. Lichfield and J. Short for H. Cripps, 1624. [ed. F. Dell and P. Jordan-Smith, New York: Farrar and Rinehart, 1927].
- Du Bellay, Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoise*, ed. H. Chamard, Paris: Didier, 1948.
- Erasmus, Desiderius, *Opera omnia*, Basle: Froben, 1540, 9 vols.
- Ficino, Marsilio, *Theologia Platonica sive de immortalitate animorum*, ed. and trans. R. Marcel, Paris: Les Belles Lettres, 1964-70, 3 vols.
- Leonardo da Vinci, *Treatise on painting*, ed. A. P. M'Mahon, Princeton: Princeton University Press, 1956.
- Montaigne, Michel de, *The complete works of Montaigne: Essays, Travel Journal, Letters*, trans. D. M. Frame, Stanford: Stanford University Press, 1967.
- Poliziano, Angelo, *Opera omnia*, Lyons: Gryphus, 1546.
- Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*; 1561; facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1987, ed. A. Buck.
- Spenser, Edmund, *The shepherdes calender*, in *Poetical works*, ed. J. C. Smith and E. de Selincourt, Oxford: Clarendon Press, 1912.

Secondary sources

- Bergmann, Emilie L. *Art inscribed: essays on ekphrasis in Spanish Golden Age poetry*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- Cave, Terence, 'Enargeia: Erasmus and the rhetoric of presence in the sixteenth century', *L'esprit créateur* 16, 4 (Winter 1976), 5-19.
- Galand-Hallyn, Perrine, *Le reflet des fleurs: description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Geneva: Droz, 1994.
- Gent, Lucy, *Picture and poetry 1560-1620: relations between literature and the visual arts in the English Renaissance*, Leamington Spa: J. Hall, 1981.
- Gombrich, Ernst Hans, *Art and illusion*, Princeton: Princeton University Press, 1961.

- Hagstrum, Jean H. *The sister arts: the tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Krieger, Murray, *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich: M. Hüber, 1960.
- Ong, Walter J. *The presence of the word*, New Haven: Yale University Press, 1967.
- Panofsky, Erwin, *Idea: a concept in art theory*, trans. J. Peake, Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1968.
- Plett, H. F. *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*, Tübingen: M. Niemeyer, 1975.
- Wind, Edgar, *Pagan mysteries in the Renaissance*, rev. edn, New York: Norton, 1968.

Rhetorical poetics: the paradoxical sisterhood, 'ut pictura poesis'

Primary sources and texts

- Alberti, Leon Battista, *On painting and sculpture: the Latin texts of 'De pictura' and 'De statua'*, ed. with trans., intro., and notes by C. Grayson, London: Phaidon, 1972.
- Bellori, Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome: Per il success. al Mascardi, 1672.
- Dolce, Lodovico, l'Aretino, *Dialogo della pittura*, Lanciano: Carabba, 1913.
- Dryden, John, *Parallel between painting and poetry*, London: Printed by J. Hepinstall for W. Rogers, 1695. Published as Preface to Dryden's translation of Dufresnoy's *De arte graphica*.
- Du Bos, Abbé [Jean-Baptiste], *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, préface D. Désirat, Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1993.
- Dufresnoy, Charles-Alphonse, *The art of painting by C. A. Du Fresnoy, with remarks . . . by Mr. Dryden . . .*, London: Printed by J. Hepinstall for W. Rogers, 1695. Translated by Dryden and published with his *Parallel between painting and poetry*.
- Félibien, André, sieur des Avaux et de Javercoy, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris: P. Le Petit, 1666-88.
- Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Pendant l'année 1667*, Paris: F. Léonard, 1669.
- Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan: Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- Piles, Roger de, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris: F. Muguet, 1699.
- Cours de peinture par principes*, Paris: J. Estienne, 1708.
- Sidney, Sir Philip, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd, Manchester: Manchester University Press; New York: Barnes and Noble, 1973.
- Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica et del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari: Laterza, 1964.

Secondary sources

- Baxandall, Michael, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Braider, Christopher, *Refiguring the real: picture and modernity in word and image, 1400-1700*, Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Bryson, Norman, *Word and image: French painting of the Ancien Régime*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Hagstrum, Jean, *The sister arts: the tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Hulse, Clark, *The rule of art: literature and painting in the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Lee, Rensselaer, *'Ut pictura poesis': the humanistic theory of painting*, New York: Norton, 1967.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Panofsky, Erwin, *Idea: a concept in art history*, trans. J. Peake, Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1968.
- Spencer, John R. "Ut rhetorica pictura": a study in Quattrocento theory of painting', *The Journal of the Warburg and Courtauld institutes* 20 (1957), 26-44.

Rhetorical poetics: conceptions of style

Primary sources and texts

- Cresolles, Louis de, *Theatrum veterum rhetorum, oratorum, et declamatorum . . . libri v*, Paris: S. Cramoisy, 1620.
- Dolet, Etienne, *L'Erasmianus sive Ciceronianus d'Etienne Dolet (1535)*, ed. E. V. Telle, Geneva: Droz, 1974.
- Du Vair, Guillaume, *De l'éloquence françoise et pourquoy elle est demeurée si basse*; 1594; ed. R. Radouant, 1907; reprint Geneva: Slatkine, 1970.
- Erasmus, Desiderius, *Dialogus cui titulus, Ciceronianus, sive, de optimo genere dicendi*, ed. A. H. T. Levi and trans. B. I. Knott, in *The collected works of Erasmus*, vol. xxviii, Toronto: University of Toronto Press, 1986.
- Flacius Illyricus, Matthias, *Clavis Scripturae Sacrae, seu de sermone sacrarum literarum, in duas partes divisae* (1562), Leipzig: J. J. Erythropilius, 1695.
- George of Trebizond, *Rhetoricorum libri v*, Venice: Vindelinius de Spira, c. 1472.
- Granada, Luis de, *Ecclesiasticae rhetoricae, sive, de ratione concionandi, libri sex*, Lisbon: A. Riberius, 1576.
- Keckermann, Bartholomew, *Rhetoricae ecclesiasticae, sive artis formandi et habendi conciones sacras* [1600], in *Opera omnia quae extant*, vol. II, Geneva: P. Aubertus, 1614, 2 vols.
- Systema rhetoricae*, Hanover: G. Antonius, 1608.
- Lipsius, Justus, *Epistolica institutio*, Frankfurt: J. Wéchel and P. Fischer, 1591.
- Principles of letter-writing: a bilingual text of Justus Lipsii Epistolica institutio*, ed. R. V. Young and M. T. Hester, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.

- Melanchthon, Philipp, *Elementorum rhetorices libri duo* [1531], in *Opera quae supersunt omnia*, ed. C. G. Bretschneider, vol. XIII, Brunswick and Halle: C. A. Schwetschke, 1834-60, 28 vols.
- Ramus, Petrus, *Ciceronianus*, Paris: A. Wéchel, 1557.
- Soarez, Cyprian, *De arte rhetorica libri tres, ex Aristotele, Cicerone, et Quintiliano praecipue deprompti*, Cologne: Cholinus, 1557.
- Vossius, Gerardus, *Commentariorum rhetoricorum, sive oratoriarum [sic] institutionum, libri vi*, 3rd edn, Leiden: I. Maire, 1630.
- Wilson, Thomas, *Arte of rhetorique* (1553), ed. T. Derrick, *The Renaissance imagination* 1, New York: Garland, 1982.

Secondary sources

- Adolph, Robert, *The rise of modern prose style*, Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1968.
- Clément, Michèle, *Une poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris: Champion, 1996.
- Croll, Morris, 'Attic' and Baroque prose style: essays by Morris Croll, ed. J. M. Patrick and R. O. Evans with J. M. Wallace, Princeton: Princeton University Press, 1966.
- Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneva: Droz, 1980.
- Jones, Richard F. *The seventeenth century: studies in the history of English thought and literature from Bacon to Pope*, Stanford: Stanford University Press, 1951.
- Lewalski, Barbara K. *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*, Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Meerhoff, Kees, *Rhétorique et poétique en France au xvi^e siècle: Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden: Brill, 1985.
- Murphy, James J. (ed.), *Renaissance eloquence: studies in the theory and practice of Renaissance rhetoric*, Berkeley: University of California Press, 1983.
- Shuger, Debora, *Sacred rhetoric: the Christian grand style in the English Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Williamson, George, *The Senecan amble: prose form from Bacon to Collier*, Chicago: University of Chicago Press, 1951.

Rhetorical poetics: Sir Philip Sidney's *An apology for poetry*

Primary sources and texts

- Aristotle, *Aristotle: rhetoric and poetics*, trans. W. R. Roberts and I. Bywater, New York: Random House, 1954.
- Greville, Sir Fulke, *Life of Sir Philip Sidney*, Oxford: Clarendon Press, 1907.
- Hoskins, John, 'The directions for speech and style', *The life, letters and writings of John Hoskyns*, ed. L. B. Osborn, New Haven: Yale University Press, 1937.
- Minturno, Antonio Sebastiano, *De poeta*; 1559; reprint Munich: W. Fink, 1970.
- Sidney, Sir Philip, *An apology for poetry or the defence of poesy*, ed. G. Shepherd, London: Nelson, 1965.

- An apology for poetry, in Elizabethan critical essays*, ed. G. G. Smith, 2 vols., Oxford: Oxford University Press, 1904, vol. 1, pp. 148-207.
- Temple, Sir William, *William Temple's analysis of Sir Philip Sidney's 'Apology for poetry'*, ed. and trans. J. Webster, Binghamton: State University of New York Press, 1984.

Secondary sources

- Eden, Kathy, *Poetic and legal fiction in the Aristotelian tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Kristeller, Paul O. 'Proclus as a reader of Plato and Plotinus, and his influence in the Middle Ages and in the Renaissance', *Colloques internationaux du CNRS: 'Proclus - lecteur et interprète des anciens'*, Paris: Editions du CNRS., 1987.
- Panofsky, Erwin, *Idea: a concept in art theory*, trans. J. Peake, Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1968.
- Robinson, Forrest G. *The shape of things known: Sidney's 'Apology' in its philosophical tradition*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.
- Trimpi, Wesley, 'Konrad Gesner and Neoplatonic poetics', *Magister regis: studies in honor of Robert Earl Kaske*, ed. A. Groos, New York: Fordham University Press, 1986, pp. 261-72.
- Muses of one mind: the literary analysis of experience and its continuity*, Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.
- Yates, Francis A. *The art of memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Rhetorical poetics: concepts of reader response

Primary sources and texts

- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Art poétique and Traité du Sublime*, in *Œuvres diverses*, ed. F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
- Corneille, Pierre, *Writings on the theatre*, ed. H. T. Barnwell, Oxford: Blackwell, 1965.
- Dryden, John, *An essay of dramatick poesie*, in *Works*, ed. S. H. Monk, vol. xvii, Berkeley: University of California Press, 1971.
- Kibédi Varga, Aron, *Les poétiques du classicisme*, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.
- La Mesnardière, Jules de, *La poétique*; 1640; reprint Geneva: Slatkine, 1972.
- Lamy, Bernard, *De l'art de parler*, Paris: A. Pralard, 1675.
- Racine, Jean, *Principes de la tragédie*, ed. E. Vinaver, Manchester and Paris: Nizet, 1951.
- Russell, D. A. and Winterbottom, M. (ed.), *Ancient literary criticism: the principal texts in new translations*, Oxford: Clarendon Press, 1972.
- Sidney, Sir Philip, *An apology for poetry*, ed. G. Shepherd, Manchester: Manchester University Press, 1973.

- Weinberg, Bernard (ed.), *Critical prefaces of the French Renaissance*, 1950; reprint New York: AMS, 1970.
A history of literary criticism in the Italian Renaissance, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.

Secondary sources

- Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris: Hachette, 1927.
 Brody, Jules, 'Platonisme et classicisme', in *French classicism: a critical miscellany*, ed. J. Brody, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966, pp. 186-207.
 Castor, Grahame, *Pléiade poetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
 Cronk, Nicholas, 'The enigma of French classicism: a Platonic current in seventeenth-century poetic theory', *French studies* 40 (1986), 269-86.
 'Une poétique platonicienne à l'époque classique: le *De furore poetico* de Pierre Petit (1683)', *Dix-septième siècle* 37 (1985), 99-102.
 Hathaway, Baxter, *The age of criticism: the late Renaissance in Italy*, Ithaca: Cornell University Press, 1962.
Marvels and commonplaces: Renaissance literary criticism, New York: Random House, 1968.
 Herrick, Marvin T. *The fusion of Horatian and Aristotelian criticism*, 1531-1555, Urbana: University of Illinois Press, 1946.
 Howarth, W. D. 'La notion de la catharsis dans la comédie française classique', *Revue des sciences humaines* 152 (1973), 521-39.
 Mallinson, G. J. 'Fiction, morality, and the reader: reflections on the classical formula *plaire et instruire*', *Continuum* 1 (1989), 203-28.
 Potts, D. C. '"Une carrière épineuse": Neoplatonism and the poet's vocation in Boileau's *Art poétique*', *French studies* 47 (1993), 20-32.
 Walker, D. P. 'Esoteric symbolism', in *Music, spirit and language in the Renaissance*, ed. P. Gouk, London: Variorum Reprints, 1985, ch. 15. [Work is unpaginated; pp. 218-32 in original printing, 1975].

Literary forms: Italian epic theory

Primary sources and texts

- Denores, Giason, *Poetica di Iason Denores. nella qual . . . si tratta secondo l'opinione d'Arist. della tragedia, del poema heroico, & della comedia*, Padua: P. Mcietto, 1588.
 Giraldo Cintio, Giovambattista, *Scritti critici*, ed. C. G. Crocetti, Milan: Marzorati, 1973.
 Minturno, Antonio, *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno*, Venice: G. A. Valvassori, 1564.

- Pellegrino, Camillo, *Il Carrafa, o vero della epica poesia* (1584), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1972, vol. III, pp. 311-44.
- Pigna, Giovanni Battista, *I romanzi di M. Giouan Battista Pigna*, Venice: V. Valgrisi, 1554.
- Salviati, Lionardo, *Difesa dell'Orlando furioso contra'l Dialogo dell'epica poesia di Cammillo Pellegrino*, Florence: D. Manzani, 1584.
- Lo 'nfarinato secondo ovvero dello 'nfarinato accademico della Crusca, risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrino ec, Florence: A. Padovani, 1588.
- Tasso, Torquato, *Apologia del S. Torquato Tasso in difesa della sua Gierusalemme liberata, a gli Accademici della Crusca, con le accuse, & difese dell'Orlando furioso dell'Ariosto*, Ferrara: G. Vasalini, 1586.
- Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari: Laterza, 1964.
- Discourses on the heroic poem*, trans. M. Cavalchini and I. Samuel, Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Prose*, ed. E. Mazzali, Milan: Riccardo Ricciardi, 1959.
- Trissino, Giovanni Giorgio, *La quinta e la sesta divisione della Poetica* (c. 1549), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. II, pp. 7-90.
- Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1970-4, 4 vols.

Secondary sources

- Baldassarri, Guido, 'Introduzione ai *Discorsi dell'arte poetica* del Tasso', *Studi tassiani* 26 (1977), 5-38.
- Borsetto, Luciana, 'In che maniera di verso? normalizzazione e sperimentazione nella scrittura dell'epica', in *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alexandria: Orso, 1990.
- Forcione, Alban, *Cervantes, Aristotle, and the 'Persiles'*, Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Javitch, Daniel, 'The emergence of poetic genre theory in the sixteenth century', *Modern language quarterly* 59 (1998), 139-69.
- Proclaiming a classic: the canonization of 'Orlando furioso'*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Rhu, Lawrence, *The genesis of Tasso's narrative theory: English translations of the early poetics and a comparative study of their significance*, Detroit: Wayne State University Press, 1993.
- Vasoli, Cesare, 'Francesco Patrizi e il dibattito sul poema epico', in *Ritterepik der Renaissance*, ed. K. W. Hempfer, Stuttgart: Steiner, 1989.
- Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.

Literary forms: the lyric

Primary sources and texts

- Boccaccio, Giovanni, *Genealogiae*, ed. S. Orgel, New York: Garland, 1976. [Translation of Preface and Books 14-15, trans. C. G. Osgood, 2nd edn, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1956].
- Du Bellay, Joachim, *L'Olive*, in *Œuvres poetiques*, ed. D. Aris and F. Joukovsky, Paris: Classiques Garnier, 1993, 2 vols. [See especially Preface to the second edition of *L'Olive*].
- Gilbert, A. H. (ed.), *Literary criticism: Plato to Dryden*, Detroit: Wayne State University Press, 1962.
- March, Ausias, *Obra poetica completa*, ed. R. Ferreres, Madrid: Castalia, 1979, 2 vols.
- Minturno, Antonio, *L'arte poetica*, Venice: G. Valvassori, 1564.
- Puttenham, George (?), *The arte of English poesie*, ed. G. D. Willcock and A. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
- Ronsard, Pierre de, *Abbrege de l'art poëtique françois*, in *Œuvres complètes*, ed. P. Laumonier, I. Silver, R. Lebègue, Paris: M. Didier, 1914-75, 20 vols.
- Santillana, Íñigo López de Mendoza, marqués de, 'Proemio e carta', in *Obras completas*, ed. A. Gómez Moreno and M. P. A. M. Kerkhof, Barcelona: Planeta, 1988, pp. 437-54.
- Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*, ed. A. Buck, Stuttgart and Bad Cannstatt: F. Frommann-Holzboog, 1987.
- Sidney, Philip Sir, *A defence of poetry*, in *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten, Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Trissino, Giovanni Giorgio, *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. II, pp. 7-90.
- Webbe, William, *Discourse of English poetrie* (1586), in *Elizabethan critical essays*, ed. G. G. Smith, Oxford: Clarendon Press, 1904, 2 vols.

Secondary sources

- Castor, Grahame, *Pléiade poetics: a study in sixteenth-century thought and terminology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- Fenoaltea, Doranne and Rubin, David Lee (ed.), *The ladder of high design: structure and interpretation of the French lyric sequence*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1991.
- Ferguson, Margaret W. *Trials of desire: Renaissance defences of poetry*, New Haven: Yale University Press, 1983.
- Freccero, John, 'The fig tree and the laurel: Petrarch's poetics', *Literary theory / Renaissance texts*, ed. P. Parker and D. Quint, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, 20-32.

- Greene, Roland (ed.), 'Material poetry of the Renaissance / the Renaissance of material poetry', *Harvard library bulletin new series* 3, no. 2 (1992), 66-93.
- Post-Petrarchism: origins and innovations of the Western lyric sequence*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Unrequited conquests: love and empire in the colonial Americas*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Jeffreys, Mark, *New definitions of lyric: theory, technology, and culture*, New York: Garland, 1998.
- Javitch, Daniel, 'The emergence of poetic genre theory in the sixteenth century', *Modern language quarterly*, 59 (1998), 139-70.
- Jones, Ann Rosalind, *The currency of Eros: women's love lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Kennedy, William J. *Authorizing Petrarch*, Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Marotti, Arthur F. *Manuscript, print, and the English Renaissance lyric*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Mazzaro, Jerome, *Transformations in the Renaissance English lyric*, Ithaca: Cornell University Press, 1970.
- Navarrete, Ignacio, *Orphans of Petrarch: poetry and theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

Literary forms: Renaissance theatre and the theory of tragedy

Primary sources and texts

- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Pratique du théâtre*, ed. P. Martino, Algiers: Carbonel; Paris: Champion, 1927.
- Castelvetro, Lodovico, *Castelvetro on the art of poetry: an abridged translation of 'Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta'*, trans. A. Bongiorno, Binghamton: Medieval and Renaissance texts and studies, 1984.
- Heinsius, Daniel, *On plot in tragedy (De tragoediae constitutione)* (1611), trans. and ed. P. R. Sellin and J. J. McManmon, Northridge, CA: San Fernando Valley State College, 1971.
- Racine, Jean, *Principes de la tragédie*, ed. E. Vinaver, Manchester and Paris: Nizet, 1951.
- Rapin, René, *Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris: F. Muguet, 1674.

Secondary sources

- Abbé, Derek van, *Drama in Renaissance Germany and Switzerland*, Melbourne: Melbourne University Press, 1961.

- Hermenegildo, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta, 1973.
- Herrick, Marvin T. *Italian tragedy in the Renaissance*, Urbana: University of Illinois Press, 1965.
- Lebègue, Raymond, *La tragédie française de la Renaissance*; 1944; reprint Brussels: Office de Publicité, 1954.
- Marker, Frederick J., and Marker, Lise-Lone, *The Scandinavian theatre: a short history*, Oxford: Blackwell, 1975.
- Reiss, Timothy J. *Towards dramatic illusion: theatrical technique and meaning from Hardy to 'Horace'*, New Haven: Yale University Press, 1971.
- Tragedy and truth: studies in the development of a Renaissance and neoclassical discourse*, New Haven: Yale University Press, 1990.
- Rennert, Hugo Albert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*; 1909; reprint New York: Dover, 1963.
- Stäuble, Antonio, 'L'idea della tragedia nell'umanismo', in *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'umanismo. Atti del IV Convegno di Studio Viterbo Giugno 1979*, Viterbo: Sorbini, 1980, pp. 48-66.
- Stone, Donald, *French humanist tragedy: a reassessment*, Manchester: Manchester University Press, 1974.

Literary forms: Elizabethan theatrical genres and literary theory

Primary sources and texts

- Alexander, Sir William, *The monarchic tragedies* (1604), in *Poetical works*, ed. L. E. Kastner and H. B. Charlton, Manchester: University of Manchester Press, 1921, 2 vols.
- Aristotle, *Aristotle, on the art of poetry*, trans. I. Bywater, Oxford: Clarendon Press, 1909.
- Bentley, G. E. *The Jacobean and Caroline stage*, Oxford: Clarendon Press, 1941-68, 7 vols.
- Cannon, C. D. (ed.), *A warning for fair women: a critical edition*, The Hague: Mouton, 1975.
- Cary, Lady Elizabeth, *The tragedy of Mariam, the fair queen of Jewry*, ed. B. Weller and M. Ferguson, Berkeley: University of California Press, 1994.
- Chambers, E. K. *The Elizabethan stage*, Oxford: Clarendon Press, 1923, 4 vols.
- Cunliffe, J. W. (ed.), *Early English classical tragedies*, Oxford: Clarendon Press, 1912.
- Fletcher, John, *The faithful shepherdess*, in *Elizabethan and Stuart plays*, ed. C. R. Baskervill, V. B. Heltzel, and A. H. Nethercot, New York: Henry Holt & Co., c. 1934.
- Greene, Robert, *Pandosto*, in Alexander Grosart, *Life and complete works in prose and verse*, London and Aylesbury: privately printed, 1881-6, 15 vols.
- Gurr, Andrew, *The Shakespearian playing companies*, Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Heinsius, Daniel, *On plot in tragedy*, trans. P. R. Sellin and J. J. M'Manmon, Northridge, CA: San Fernando State College, 1971.

- Lodge, Thomas, *A defence of poetry, music, and stage-plays* (1579), London: Shakespeare Society, 1853.
- Smith, G. G. (ed.), *Elizabethan critical essays*, Oxford: Clarendon Press, 1904, 2 vols.
- Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908-9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].

Secondary sources

- Baldwin, T. W. *William Shakspeare's small Latine and lesse Greeke*, Urbana: University of Illinois Press, 1944.
- Shakespeare's five-act structure*, Urbana: University of Illinois Press, 1947.
- Boas, Frederick S. *University drama in the Tudor age*, Oxford: Clarendon Press, 1914.
- The Cambridge companion to English Renaissance drama*, ed. A. R. Braunmuller and M. Hattaway, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Doran, Madeleine, *Endeavors of art*, Madison: University of Wisconsin Press, 1954.
- Herrick, Marvin T. *Comic theory in the sixteenth century*, Urbana: University of Illinois Press, 1950.
- The Poetics of Aristotle in England*, New Haven: Yale University Press, 1930.
- Hunter, G. K. *English drama 1586-1642: the age of Shakespeare*, Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Nelson, Alan, *Early Cambridge theatres: college, university and town stages, 1464-1720*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Radcliff-Umstead, D. *The birth of modern comedy in Renaissance Italy*, Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- Ribner, Irving, *The English history play in the age of Shakespeare*, New York: Barnes and Noble, 1965.
- Ristine, F. H. *English tragicomedy: its origin and history*, New York: Columbia University Press, 1910.
- Salingar, Leo, *Shakespeare and the traditions of comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Spingarn, Joel, *A history of literary criticism in the Renaissance*, New York: Columbia University Press, 1925.
- Sweeting, Elizabeth J. *Early Tudor criticism, linguistic and literary*, Oxford: Blackwell, 1940.
- Thompson, E. N. S. *The controversy between the puritans and the stage*, New York: Henry Holt and Co., 1903.
- Wilson, F. P. and Hunter, G. K. *English drama, 1485-1585*, Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Witherspoon, A. M. *The influence of Robert Garnier on Elizabethan drama*, New Haven: Yale University Press, 1924.

Literary forms: defining comedy in the seventeenth century

Primary sources and texts

- Bossuet, Jacques Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris: Anisson, 1694.
- Collier, Jeremy, *A short view of the immorality and profaneness of the English stage*, facs. reprint Menston: Scolar Press, 1971.
- Corneille, Pierre, *Comédies*, ed. J. Maurens, Paris: Flammarion, 1968.
- Writings on the theatre*, ed. H. T. Barnwell, Oxford: Blackwell, 1965.
- Dennis, John, *The critical works of John Dennis*, ed. E. N. Hooker, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1939-43, 2 vols.
- Dryden, John, *Of dramatic poetry and other critical essays*, ed. G. Watson, London: J. Dent, 1962, 2 vols.
- Guérét, Gabriel, *La promenade de Saint-Cloud*, ed. G. Monval, Paris: Librairie des Bibliophiles, 1888.
- Jonson, Ben, *Timber, or discoveries made upon men and matter*, ed. R. S. Walker, Syracuse: Syracuse University Press, 1953.
- Ben Jonson [Works]*, ed. C. H. Herford and P. and E. Simpson, Oxford: Clarendon Press, 1925-52, 11 vols. [Edition under reissue with corrections, 1986-].
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), *Théâtre complet*, ed. G. Couton, Paris: Gallimard, 1971, 2 vols.
- Nicole, Pierre, *Traité de la comédie: et autres pièces d'un procès du théâtre*, ed. L. Thirouin, Paris: Champion, 1998.
- Rymer, Thomas, *The critical works*, ed. C. A. Zimansky, New Haven: Yale University Press, 1956.
- Shadwell, Thomas, *The complete works*, ed. M. Summers, London: Fortune Press, 1927, 5 vols.
- Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908-9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].

Secondary sources

- Atkins, J. W. H. *English literary criticism: the Renaissance*, 1947; reprint London: Methuen, 1968.
- Baldwin, Charles Sears, *Renaissance literary theory and practice: classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England 1400-1600*, ed. D. L. Clark, New York: Columbia University Press, 1939.
- Collinet, J-P. *Lectures de Molière*, Paris: Colin, 1974.
- Guichemerre, R. *La comédie avant Molière: 1640-1660*, Paris: Colin, 1972.
- Hume, Robert D. *Dryden's criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1970.
- Krutch, J. W. *Comedy and conscience after the Restoration*, 1924; reprint New York: Columbia University Press, 1961.
- Lebègue, R. *Le théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Paris: Hatier, 1972.
- Scherer, Colette, *Comédie et société sous Louis XIII*, Paris: Nizet, 1983.
- Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris: Nizet, 1950.
- Voltz, P. *La comédie*, Paris: Colin, 1964.

Literary forms: dialogue, essay, epigram, emblem, satire, humour

Primary sources and texts

- Alberti, Leon Battista, *I libri della famiglia*, ed. R. Romano and A. Tenenti, 2nd edn revised by F. Furlan, Turin: Einaudi, 1994.
- Alciato, Andrea, *Andreas Alciatus. The Latin works. The emblems in translation*, ed. P. M. Daly, V. W. Callahan, and S. Cuttler, Toronto: University of Toronto Press, 1985, 2 vols.
- Bacon, Francis, *The essays*, ed. J. Pitcher, Harmondsworth: Penguin, 1985.
- The works of Francis Bacon*, ed. J. Spedding, R. L. Ellis, and D. D. Heath, London: Longmans, 1857-74, 14 vols. [Facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1989].
- Bruni, Leonardo, *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, ed. S. U. Baldassari, Florence: Olschki, 1994.
- Casaubon, Isaac, *De satyrica Graecorum poesi et Romanorum satira* (1605), ed. P. E. Medine, New York: Scholars' Facsimiles and Reprints, 1973.
- Castiglione, Baldesar, *The book of the courtier*, trans. C. S. Singleton, New York: Doubleday, 1959.
- Il libro del cortegiano*, ed. B. Maier, 2nd edn, Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1964.
- Frank, Grace and Miner, Dorothy (ed.), *Proverbs en rime*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1937.
- Galilei, Galileo, *Dialogi dei massimi sistemi*, ed. F. Flora, Milan: Mondadori, 1996.
- Guazzo, Stefano, *La civil conversazione*, ed. A. Quondam, Modena: Panini, 1993, 2 vols.
- Guilpin, Edward, *Skialetheia*; 1598; facs. reprint London: Oxford University Press, 1931.
- Hall, Joseph, *Virgidemiae*, London: T. Creede for R. Dexter, 1597-9.
- Harington, John [trans.], *Orlando furioso* (1591), ed. R. McNulty, Oxford: Clarendon Press, 1972; see Harington's Preface.
- Hawkins, Henry, *Parthenia sacra*, introduction by K. J. Höltgen, Aldershot: Scolar Press, 1993.
- Joubert, Laurent, *Traité du ris* (1579), edited and translated as *Treatise on laughter* by Gregory de Rocher, University, AL: Alabama University Press, 1990.
- La Perrière, Guillaume de, *La morosophie*, intro. by A. Saunders, Aldershot: Scolar Press, 1993.
- Le Roy, Pierre, et al., *La satire Ménippée: de la vertu du catholicon d'Espagne et de la tenue des estatz de Paris* (1594), ed. C. Marcilly, Paris: Garnier, 1889.
- Marston, John, *The scourge of villanie*; 1599; facs. reprint Edinburgh: Edinburgh University Press, 1966.

- Manso, Giambattista, *Del dialogo*, Venice: Deuchino, 1628.
- Montaigne, Michel de, *The essays of Michel de Montaigne*, trans. and ed. M. A. Screech, London and New York: Penguin, 1991.
- Pallavicino, Pietro Sforza, *Trattato dello stile e del dialogo*, Rome: Eredi de Corbelletti, 1646.
- Puttenham, George (?), *The arte of English poesie* (1589), ed. G. D. Willcock and A. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
- Rollenhagen, Gabriel, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989.
- Sebillot, Thomas, *Art poétique françois*, ed. F. Gaiffe, new edn by F. Goyet, Paris: Nizet, 1988.
- Sidney, Philip Sir, *A defence of poetry*, in *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten, Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Sigonio, Carlo, *Del dialogo*, ed. F. Pignatti, Rome: Bulzoni, 1993.
- Tasso, Torquato, *Il discorso dell'arte del dialogo* (1585), ed. G. Baldassari, 'Il discorso tassiano "Dell'arte del dialogo"', *Rassegna della letteratura italiana* 75 (1971), 93-119.
- Tasso's 'Dialogues': a selection, with the 'Discourse on the art of dialogue', ed. C. Lord and D. Trafton, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982.
- Webbe, William, *A discourse of English poetrie* (1586), in G. Gregory Smith (ed.), *Elizabethan critical essays*, 1904; reprint Oxford and New York: Oxford University Press, 1971, 2 vols.
- Wilson, Thomas, *The arte of rhetorique*, ed. T. Derrick, New York and London: Garland, 1982.
- Wither, George, *The workes*, London: J. Beale for T. Walkley, 1620.

Secondary sources

- Angrist, R. K. *The early German epigram: a study in Baroque poetry*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1971.
- Baumlin, James, 'Generic contexts of Elizabethan satire', in *Renaissance genres*, ed. B. Lewalski, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986, pp. 444-67.
- Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris: Seuil, 1980.
- Blanchard, Scott, *Scholars' bedlam: Menippean satire in the Renaissance*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1995.
- Cave, Terence, *The cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance*, Oxford: Clarendon Press, 1979.
- Colie, Rosalie L. *Paradoxia epidemica*, Princeton: Princeton University Press, 1966.
- The resources of kind: genre-theory in the Renaissance*, ed. B. K. Lewalski, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1973.
- Cox, Virginia, *The Renaissance dialogue: literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

- Daly, Peter M. *Literature in the light of the emblem*, Toronto: University of Toronto Press, 1978.
- De Caprio, Vincenzo, 'I cenacoli umanistici', in *Letteratura italiana. 1. Il letterato e le istituzioni*, ed. A. Asor Rosa, Turin: Einaudi, 1982, pp. 799-822.
- Elliott, Robert C. *Power of satire: magic, ritual, and art*, Princeton: Princeton University Press, 1960.
- Fournel, Jean-Louis, *Les dialogues de Sperone Speroni: libertés de la parole et règles de l'écriture*, Marburg: Hitzeroth Verlag, 1990.
- Fowler, Alastair, *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
- Friedrich, Hugo, *Montaigne*, ed. P. Desan and trans. D. Eng, Berkeley: University of California Press, 1991.
- Fubini, Riccardo, 'All'uscita dalla scolastica medievale: Salutati, Bruni, e i "Dialogi ad Petrum Histum"', *Archivio storico italiano* 150 (1992), 1065-103.
- Gill, R. B. 'A purchase of glory: the persona of late Elizabethan satire', *Studies in philology* 72 (1975), 408-18.
- Girardi, Raffaele, *La società del dialogo: retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari: Adriatica Editrice, 1989.
- Glauser, Alfred, *Montaigne paradoxal*, Paris: Nizet, 1972.
- Grafton, Anthony (ed.), *Rome reborn: the Vatican library and Renaissance culture*, Washington, DC: Library of Congress, 1993.
- Gray, Floyd, *La balance de Montaigne: exagium/essai*, Paris: Nizet, 1982.
- Montaigne bilingue: le latin des 'Essais'*, Paris: Champion, 1991.
- Griffin, Dustin, *Satire: a critical reintroduction*, Lexington: University Press of Kentucky, 1994.
- Griffiths, Gordon, Hankins, James, and Thompson, David (ed.), *The humanism of Leonardo Bruni: selected texts*, Binghamton: State University of New York Press, 1987.
- Hankins, James, 'The myth of the Platonic academy of Florence', *Renaissance quarterly* 44 (1991), 429-75.
- Herrick, Marvin T. *Comic theory in the sixteenth century*, Urbana: University of Illinois Press, 1964.
- Hirzel, Rudolf, *Der Dialog: Ein literar-historischer Versuch*, 1895; reprint Hildesheim: Georg Olms, 1963, 2 vols.
- Jardine, Lisa, *Francis Bacon: discovery and the art of discourse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Jones-Davies, M. T. (ed.), *La satire au temps de la Renaissance*, Paris: Touzot, 1986.
- Kidwell, Carol, *Pontano: poet and prime minister*, London: Duckworth, 1991.
- Kirk, Eugene, *Menippean satire: an annotated catalogue of texts and criticism*, New York and London: Garland Press, 1980.
- Kuppersmith, William, *Roman satirists in seventeenth-century England*, Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1985.

- Laurens, Pierre, *L'abeille dans l'ombre: célébration de l'épigramme*, Paris: Les Belles Lettres, 1989.
- Lauvergnot-Gagnière, Christiane, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle: athéisme et polémique*, Geneva: Droz, 1988.
- Le Guern, Michel, 'Sur le genre du dialogue', in *L'automne de la Renaissance*, ed. J. Lafond and A. Stegmann, Paris: J. Vrin, 1981, pp. 141-8.
- Marsh, David, *The Quattrocento dialogue: classical tradition and humanist innovation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
- Lucian and the Latins: humor and humanism in the early Renaissance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.
- Mattioli, Emilio, *Luciano e l'umanesimo*, Naples: Istituto per gli studi storici, 1980.
- Mayer, Charles-Albert, *Lucien de Samosate et la Renaissance française*, Geneva: Slatkine, 1984.
- McCaig, William, *Carlo Sigonio: the changing world of the late Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Patrizi, Giorgio (ed.), *Stefano Guazzo e la 'Civil conversazione'*, Rome: Bulzoni, 1990.
- Prescott, Anne Lake, 'Humanism in the Tudor jestbook', *Moreana* 24.95-6 (1987), 5-16.
- Quondam, Amedeo, 'L'Accademia', in *Letteratura italiana. 1. Il letterato e le istituzioni*, ed. A. Asor Rosa, Turin: Einaudi, 1982, pp. 823-98.
- Rabil, Albert, Jr. (ed. and trans.), *Knowledge, goodness, and power: the debate over nobility among Quattrocento Italian humanists*, Binghamton: State University of New York Press, 1991.
- Rawson, Claude (ed.), *English satire and the satiric tradition*, Oxford: Blackwell, 1984.
- Robinson, Christopher, *Lucian and his influence in Europe*, London: Duckworth, 1979.
- Russell, Daniel S. *The emblem and device in France*, Lexington: French Forum, 1985.
- Schenkeveld, Dirk M. 'Oi kritikoi in Philodemus', *Mnemosyne* 21 (1968), 176-214.
- Selden, Raman, *English verse satire 1590-1765*, London: George Allen and Unwin, 1978.
- Sidwell, Keith, 'Lucian in the Italian Quattrocento', unpublished Ph.D. thesis, University of Cambridge, 1975.
- Snyder, Jon R. *Writing the scene of speaking: theories of dialogue in the late Italian Renaissance*, Stanford: Stanford University Press, 1989.
- Tateo, Francesco, *Tradizione e realtà nell'umanesimo italiano*, Bari: Dedalo Libri, 1967.
- Thibaudet, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris: Nouvelle Revue Critique, 1930.
- Thompson, Craig R. *The translations of Lucian by Erasmus and St. Thomas More*, Binghamton: The Vail-Ballou Press, 1940.

- Tomarken, Annette H. *The smile of truth: the French satirical eulogy and its antecedents*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Villey, Pierre, *Les sources et l'évolution des 'Essais' de Montaigne*, Paris: Hachette, 1908, 2 vols.
- Welch, Marcelle Maistre, 'Montaigne critique littéraire', unpublished Ph.D. thesis, University of Michigan, 1972.
- Wheeler, Angela, *English verse satire from Donne to Dryden: imitation of classical models*, Heidelberg: C. Winter, 1992.
- Zappala, Michael O. *Lucian of Samosata in the two Hesperias: an essay in literary and cultural translation*, Potomac: Scripta Humanistica, 1990.

Theories of prose fiction*: England

Primary sources and texts

- Barclay, John, *Barclay his Argenis*, trans. Kingesmill Long, London: Seile, 1625.
- Cavendish, Margaret, *Natures pictures drawn by fancies pencil to the life*, London: for J. Martin and J. Allestrye, 1656.
- Congreve, William, *Incognita* (1692), in *An anthology of seventeenth-century fiction*, ed. P. Salzman, Oxford: World's Classics, 1991.
- Elizabethan critical essays*, ed. G. G. Smith, London: Oxford University Press, 1959, 2 vols.
- Hoskins, John, *Directions for speech and style*, ed. H. H. Hudson, Princeton: Princeton University Press, 1935.
- Huet, Pierre-Daniel, *A treatise of romances and their originals*, London: R. Battersby, for S. Heyrick, 1672.
- Osborne, Dorothy, *Letters to Sir William Temple*, ed. K. Parker, London: Penguin, 1987.
- Sidney, Philip Sir, *A defence of poetry*, in *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. van Dorsten, Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908-9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].

Secondary sources

- Davis, Lennard J. *Factual fictions*, New York: Columbia University Press, 1983.
- Hunter, J. Paul, *Before novels*, New York: Norton, 1990.
- Hutson, Lorna, *The usurer's daughter: male friendship and fictions of women in sixteenth-century England*, London: Routledge, 1994.
- Lucas, Caroline, *Writing for women: the example of woman as reader in Elizabethan romance*, Milton Keynes: Open University Press, 1989.
- Margolies, David, *Novel and society in Elizabethan England*, London: Croom, 1985.
- Mayer, Robert, *History and the early English novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- McKeon, Michael, *The origins of the English novel 1600-1740*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

- Salzman, Paul, *English prose fiction, 1558-1700: a critical history*, Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Smith, Nigel, *Literature and revolution in England 1640-1660*, New Haven and London: Yale University Press, 1994.
- Tieje, A. J. 'The expressed aim of the long prose fiction from 1579 to 1640', *Journal of English and Germanic philology* 11 (1912), 402-32.

Theories of prose fiction: France

Primary sources and texts

- Amadis of Gaul* (Books 1-4), trans. and ed. E. B. Place and H. C. Behm, Lexington: University Press of Kentucky, 1974-5.
- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Dialogue des héros de roman*, in *Œuvres complètes*, ed. F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
- Charnes, abbé de, *Conversations sur la critique de 'La Princesse de Clèves'*; 1679; facs. reprint Tours: Université de Tours, 1973, ed. F. Weil.
- Cholakian, Patricia F. and Rouben C. (ed.), *The early French novella: an anthology of fifteenth- and sixteenth-century tales*, Albany: State University of New York Press, 1972.
- Des Périers, Bonaventure, *Novel pastimes and merry tales*, trans. and ed. R. and V. La Charité, Lexington: University Press of Kentucky, 1972.
- Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, ed. P. Hourcade, Geneva: Droz, 1975.
- Estienne, Henri, *L'Apologie pour Hérodote*, ed. P. Ristelhuber, Paris: Liseux, 1879, 2 vols.
- Guéret, Gabriel, *La promenade de Saint-Cloud*, ed. G. Monval, Paris: Librairie des Bibliophiles, 1888.
- Huet, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans*, Geneva: Slatkine, 1970.
- Jourda, Pierre (ed.), *Conteurs français du XVI^e siècle*, Paris: Gallimard, 1965.
- Krailshiemer, A. J. (ed.), *Three sixteenth-century conteurs*, Oxford: Oxford University Press, 1966.
- Langlois, F. *Le tombeau des romans, où il est discouru i) contre les romans ii) pour les romans*, Paris: C. Morlot, 1626.
- Mareschal, André, *La Chrysolite, ou le secret des romans*, Paris: T. de Bray, 1627.
- Marguerite de Navarre, *The Heptaméron*, trans. and ed. P. A. Chilton, Harmondsworth: Penguin, 1984.
- Scudéry, Madeleine de, *Clélie*, Geneva: Slatkine, 1973.
- Segrais, Jean-Regnault de, *Nouvelles françaises*, ed. R. Guichemerre, Geneva: Droz, 1990-2, 2 vols.
- Sorel, Charles, *Le berger extravagant*, Geneva: Slatkine, 1972.
- De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs*, ed. L. Moretti Cenerini, Rome: Bulzoni, 1974.
- Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908-9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].

- Valincour, Jean-Baptiste-Henri du Troussel de, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de 'La Princesse de Clèves'*, ed. A. Cazes, Paris: Bossard, 1925.
- Vigneculles, Philippe de, *Les cent nouvelles de Philippe de Vigneculles (1471-1523?)*, ed. C. H. and R. Livingston, and R. H. Ivy, Jr., Geneva: Droz, 1972.
- Villiers, Pierre de, *Entretiens sur les contes de fées*, Paris: J. Collombat, 1699.

Secondary sources

- Baker, M. J. 'France's first sentimental novel and novels of chivalry', *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 36 (1974), 33-45.
- Bessière, Jean, Daros, Philippe, Cazauran, Nicole (ed.), *La nouvelle: Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantes*, Paris: Champion, 1996.
- Clements, Robert J., and Gibaldi, Joseph, *Anatomy of the 'novella': the European tale collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York: New York University Press, 1977.
- Coulet, H. *Le roman jusqu'à la révolution*, Paris. A. Colin, 1967, 2 vols.
- Dallas, D. *Le roman français de 1660 à 1680*, Paris: J. Gamber, 1932.
- Dauphine, James, and Périgot, Béatrice (ed.) *Conteurs et romanciers de la Renaissance: mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, Paris: Champion, 1997.
- Deloffre, F. *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris: Didier, 1968.
- Engel, Vincent, and Guissard, Michel (ed.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, Actes du colloque de Metz, June 1996, Ottignies [Belgium]: Quorum, 1997.
- Fabre, J. *Idées sur le roman de Madame de La Fayette au marquis de Sade*, Paris: Klincksieck, 1979.
- Ferrier, Janet M. *Forerunners of the French novel: an essay on the development of the 'nouvelle' in the later Middle Ages*, Manchester: Manchester University Press, 1954.
- Frappier, Jean, 'Les romans de la table ronde et les lettres en France au XVI^e siècle', *Romance philology* 19 (1965-6), 178-93.
- Gibaldi, Joseph. 'Towards a definition of the novella', *Studies in short fiction* 12 (1975), 91-7.
- Godenne, R. *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Geneva: Droz, 1970.
- La nouvelle*, Paris: Champion, 1995.
- Hardee, A. Maynor, 'Towards a definition of the French Renaissance novel', *Studies in the Renaissance* 15 (1968), 25-38.
- Hipp, M.-T. *Mythes et réalités: enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris: Klincksieck, 1976.
- Jefferis, R. R. 'The "conte" as a genre in the French Renaissance', *Revue de l'Université d'Ottawa* 26 (1956), 435-50.
- Kasprzyk, Krystina, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle*, Paris: Klincksieck, 1963.
- Lever, M. *Le roman français au XVII^e siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

- Romanciers du grand siècle*, Paris: Fayard, 1996.
- Mallinson, G. J. 'Fiction, morality, and the reader: reflections on the classical formula "plaire et instruire"', *Continuum* 1 (1989), 203-28.
- M'Farlane, I. D. *A literary history of France: Renaissance France (1470-1589)*, London and New York: E. Benn and Barnes and Noble, 1974; see esp. pp. 167-92, 234-59.
- Molinié, G. *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse: Le Mirail, 1982.
- Norton, Glyn P. 'The Emilio Ferretti letter: a critical preface for Marguerite de Navarre', *Journal of medieval and Renaissance studies* 4 (1974), 287-300.
- 'Laurent de Premierfait and the fifteenth-century French assimilation of the *Decameron*: a study in tonal transformation', *Comparative literature studies* 9 (1972), 376-91.
- 'Narrative function in the *Heptaméron* frame-story', *La nouvelle française à la Renaissance*, ed. L. Sozzi and V.-L. Saulnier, Geneva and Paris: Slatkine, 1981, pp. 435-47.
- Pellegrini, Carlo (ed.), *Il Boccaccio nella cultura francese*, Florence: Olschki, 1971.
- Pérouse, Gabriel-A. *Nouvelles françaises du XVI^e siècle: images de la vie et du temps*, Geneva: Droz, 1977.
- Pizzorusso, A. *La poetica del romanzo in Francia (1660-1685)*, Rome: Sciascia, 1962.
- Ratner, M. *Theory and criticism of the novel in France from L'Astrée to 1750*; 1938; reprint New York: Russell and Russell, 1971.
- Serroy, J. *Roman et réalité: les histoires comiques au XVI^e siècle*, Paris: Minard, 1980.
- Showalter, Jr., E. *The evolution of the French novel (1641-1782)*, Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Vaganay, Hugues, *Amadis en français: essai de bibliographie*; 1906; reprint Geneva: Slatkine, 1970.
- Weddige, Hilbert, *Die Historien vom Amadis aus Frankreich: dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption*, Wiesbaden: F. Steiner, 1975.

Theories of prose fiction: Italy

Primary sources and texts

- Alunno, Francesco, *Le ricchezze della lingua volgare . . . sopra il Boccaccio*, Venice: Aldus, 1551.
- Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua*, ed. C. Dionisotti, Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966.
- Bonciani, Francesco, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vols., Bari: Laterza, 1972, vol. III, pp. 135-73.
- Castelvetro, Lodovico, *Alcuni difetti commessi da Giovanni Boccaccio nel Decamerone*, in *Opere varie critiche*; 1727; reprint Munich: W. Fink, 1969.
- Quale sia la correzione di Girolamo Ruscello [sic] delle Novelle del Boccaccio*, in *Opere varie critiche*; 1727; reprint Munich: W. Fink, 1969.
- Ferretti, Emilio, Prefatory letter to Marguerite de Navarre, in *Le Décaméron de Messire Jehan Bocace Florentin*, trans. A. Le Maçon, Paris: E. Roffet, 1545.

- Giraldi Cintio, Giovambattista, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in *Discorsi . . . intorno al comporre dei romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Venice: G. Giolito, 1554.
- Giraldi Cinthio *on romances*, trans. and ed. H. L. Snuggs, Lexington: University Press of Kentucky, 1968.
- Malatesta, Giuseppe, *Della poesia romanzesca, ovvero delle difese del Furioso, ragionamento secondo . . . delle difese del Furioso ragionamento terzo*, Rome: G. Faciotto, 1596.
- Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso, Dialogo*, Verona: Sebastiano dalle Donne, 1589.
- Pigna, Giovanni Battista, *I romanzi*, Venice: V. Valgrisio, 1554.
- Ridolfi, Luca Antonio, *Ragionamento sopra alcuni luoghi del Cento novelle del Decameron*, Lyons: Roville, 1557.
- Ruscelli, Girolamo, *Vocabolario generale di tutte le voci usate dal Boccaccio*, Venice: G. Griffio, 1552.
- Sperone Speroni, *De' romanzi*, first published in Speroni's *Opere*, Venice: D. Occhi, 1740, vol. v, pp. 521-8.

Secondary sources

- Asor Rosa, Alberto, 'La narrativa italiana del Seicento', in *Letteratura italiana III. . . Le forme del testo. La prosa*, Turin: Einaudi, 1984, pp. 715-57.
- Beer, Marina, *Romanzi di cavalleria: il 'Furioso' e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Rome: Bulzoni, 1987.
- Bragantini, Renzo, *Il riso sotto il velame: la novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Florence: Olschki, 1987.
- Cottino-Jones, Marga, *Il dir novellando: modello e deviazioni nella novella del '500*, Rome: Salerno, 1994.
- Crocetti, Camillo Guerrieri, G. B. Giraldi *ed il pensiero critico del sec. XVI*, Milan, etc.: Albrighi, Segati & Co., 1832.
- Eigen, Hella, *Die Überlieferung der 'Letteratura cavalleresca': ihre Stellung auf dem italienischen Buchmarkt des 15. Jahrhunderts*, Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1987.
- Ferrario, Giulio, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, Milan: author's printing, 1828-9, 4 vols.
- Guglielminetti, Marziano, *La cornice e il furto: studi sulla novella del '500*, Bologna: Zanichelli, 1984.
- Hempfer, Klaus W. *Ritterepik der Renaissance: Akten des deutsch-italienischen Kolloquium*, Berlin, 1987, Stuttgart: F. Steiner, 1989.
- Javitch, Daniel, *Proclaiming a classic: the canonization of 'Orlando furioso'*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Looney, Dennis, *Compromising the classics: romance epic narrative in the Italian Renaissance*, Detroit: Wayne State University Press, 1996.
- Malato, E. (ed.), *La novella italiana: atti del convegno di Caprarola (1988)*, Rome: Salerno, 1989, 2 vols.

- Picone, M., and Bendinelli Predelli, M. (ed.), *I cantari, struttura e tradizione: atti del convegno internazionale di Montréal (1981)*, Florence: Olschki, 1984.
- Porcelli, Bruno, *La novella del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1979.
- Rodax, Yvonne, *The real and the ideal in the novella of Italy, France, and England: four centuries of change in the Boccaccian tale*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968.

* Relevant critical material on theories of prose fiction in Spain is found below in the bibliographical section on National Developments.

Contexts of criticism: metropolitan culture and socio-literary environments

Primary sources and texts

- Ascham, Roger, *English works*, ed. W. A. Wright, Cambridge: Cambridge University Press, 1904.
- Barbaro, Francesco, 'On wifely duties', in *The earthly republic: Italian humanists on government and society*, trans. and ed. B. G. Kohl and R. G. Witt, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1978, pp. 179-228.
- Birken, Sigmund von, *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*; 1679; reprint: Hildesheim and New York: Olms, 1973.
- Bruni, Leonardo, 'Panegyric to the city of Florence', in *The earthly republic: Italian humanists on government and society*, trans. and ed. B. G. Kohl and R. G. Witt, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1978, pp. 121-75.
- Buchner, Augustus, *Anleitung zur deutschen Poeterey*, ed. M. Szyrocki, Tübingen: Niemeyer, 1966.
- Buffer, Marguerite, *Nouvelles observations sur la langue française, avec l'éloge des illustres savantes tant anciennes que modernes*, Paris: J. Cusson, 1668.
- Castiglione, Baldesar, *The book of the courtier*, trans. C. S. Singleton, Garden City: Anchor Books, 1959.
- Celtes, Conrad, *Der Briefwechsel des Conrad Celtes*, ed. H. Rupprich, Munich: Beck, 1934.
- Champier, Symphorien, *De la noblesse et ancieneté de la ville de Lyon*, Paris: A l'enseigne Saint Nicolas, 1529.
- Dryden, John, *Essay of dramattick poesy*, in *The essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker, Oxford: Oxford University Press, 1926, 2 vols.
- Elyot, Sir Thomas, *The book named the governor*, ed. S. E. Lehmberg, London: Dent; New York: Dutton, 1962.
- Fabricius, Georg [Goldschmied], *De re poetica libri iii*, Antwerp: Plantin, 1565 [Expanded edition: *De re poetica libri vii*, Leipzig(?): Johann Steinman(?), 1577].
- Filelfo, Francesco, *Epistolarum familiarium libri xxxvii*, Venice: Ioannes et Gregorius de Gregoriis, 1502.

- [Fruchtbringende Gesellschaft], *Die Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen: Die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen, 1617-1650*, ed. K. Conermann and D. Merzbacher, Die deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts, Reihe 1, Abt. A: Kritische Ausgabe der Briefe, Beilagen und Akademiearbeiten, Köthen, vol. 1, Tübingen: Niemeyer, 1992.
- [Fruchtbringende Gesellschaft], *Die ersten Gesellschaftsbücher der Fruchtbringen Gesellschaft (1622, 1624 und 1628)*, ed. K. Conermann, Die deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts, Reihe 11, Abt. A: Dokumente und Darstellungen, Köthen, vol. 1, Tübingen: Niemeyer, 1992.
- [Fruchtbringende Gesellschaft], *Der Fruchtbringenden Gesellschaft geöffneter Erzschein: Das Köthener Gesellschaftsbuch Fürst Ludwig I. von Anhalt-Köthen 1617-1650*, ed. K. Conermann, Weinheim: VCH/Acta humaniora, 1985, 3 vols.
- Gosson, Stephen, *Markets of bawdrie: the dramatic criticism of Stephen Gosson*, ed. A. Kinney, *Salzburg studies in English literature*, 4 (1972).
- Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer critischen Dichtkunst*; 4th edn, 1751; reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.
- Hardison, O. B., Jr. (ed.), *English literary criticism: the Renaissance*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.
- Harsdörffer, Georg Philipp, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, ed. I. Böttcher, Deutsche Neudrucke: Reihe Barock 13, Tübingen: Niemeyer, 1968-9, 8 vols.
- Harsdörffer, Georg Philipp, and Klaj, Johann, *Pegnesisches Schäfergedicht*, in *Die Pegnitz-Schäfer: Nürnberger Barockdichtung*, ed. E. Mannack, Stuttgart: Reclam, 1968.
- L'Héritier, Marie-Jeanne, *L'apothéose de Mademoiselle de Scudéry*, Paris: J. Moreau, 1702.
- Hoskins, John, *Directions for speech and style*, ed. H. H. Hudson, Princeton: Princeton University Press, 1935.
- King, Margaret L. and Rabil, Jr., Albert (ed.), *Her immaculate hand: selected works by and about the women humanists of Quattrocento Italy*, Binghamton: State University of New York Press, 1983.
- Klaj, Johann, *Redeatorien und 'Lobrede der Teutschen Poeterey'*, ed. C. Wiedemann, Tübingen: Niemeyer, 1965.
- La Force, Charlotte Rose Caumont de, *Les jeux d'esprit: promenade de la princesse de Conti à Eu (1701)*, ed. M. de La Grange, Paris: Aubry, 1862.
- Melanchthon, Philipp, *Opera quae supersunt omnia*, ed. C. G. Bretschneider, Brunswick and Halle (Saale): C. A. Schwetschke, 1834-60, 28 vols.
- Micyllus, Jacob [Moltzer], *De re metrica libri tres*, Frankfurt: C. Egen, 1539.
- Morhof, Daniel Georg, *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie*; 1682; reprint Bad Homburg: Gehlen, 1969, ed. H. Boetius.
- Opitz, Martin, *Buch von der deutschen Poeterey*, ed. C. Sommer, Stuttgart: Reclam, 1970.
- Pasquier, Etienne, *Lettres historiques pour les années 1556-1594*, ed. D. Thickett, Geneva: Droz, 1966.

- Petrarch, *Rerum familiarium libri I-VIII*, trans. A. S. Bernardo, Albany: State University of New York Press, 1975.
- Poliziano, Angelo, *Angeli Politiani opera*, 1553; facs. reprint Turin: Bottega d'Erasmio, 1971, ed. I. Maier, 3 vols.
- Puttenham, George (?), *The arte of English poesie* (1589), ed. G. D. Willcock and A. Walker, Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, Marquise de, *Correspondance*, ed. R. Duchêne, Paris: Gallimard, 1972, 3 vols.
- Sidney, Philip Sir, *An apology for poetry*, ed. F. G. Robinson, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1970.
- Smith, G. Gregory (ed.), *Elizabethan critical essays*, Oxford: Clarendon Press, 1904, 2 vols.
- Spanmüller, Jakob [Iacobus Pontanus], *Poeticarum institutionum libri III*, Ingolstadt: A. Sartorius, 1594.
- Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908-9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].
- Stow, John, *A survey of London*, ed. C. L. Kingsford, 1908; reprint Oxford: Clarendon Press, 1971, 2 vols.
- Thomasius, Christian, *Der Studirenden Jugend Discours welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle?*, in *Deutsche Schriften*, ed. P. von Düffel, Stuttgart: Reclam, 1970, pp. 7-49.
- Thou, Jacques-Auguste de, *Historiarum sui temporis*, Frankfurt: N. Hoffmann, 1614-21.
- Vadianus, Joachim, *De poetica et carminis ratione liber*, trans. and ed. P. Schäffer, Munich: W. Fink, 1973, 3 vols.
- Zesen, Philipp, *Deutscher Helicon*, in *Sämtliche Werke*, ed. U. Maché, vol. IX, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1971.

Secondary sources

- Asch, Ronald G., and Birke, Adolf (ed.), *Princes, patronage, and the nobility: the court at the beginning of the modern age c. 1450-1650*, London: German Historical Institute; Oxford and London: Oxford University Press, 1991.
- Aubleren, Eckhard, *The commonwealth of wit: the writer's image and his strategies of self-representation in Elizabethan literature*, Tübingen: G. Narr, 1984.
- Babelon, Jean-Pierre, *Paris au XVI^e siècle*, Paris: Hachette, 1986.
- Backer, Dorothy, *Precious women*, New York: Basic Books, 1974.
- Barish, Jonas, *The antitheatrical prejudice*, Berkeley: University of California Press, 1981.
- Baron, Hans, *From Petrarch to Leonardo Bruni*, Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Bates, Catherine, *The rhetoric of courtship in Elizabethan language and literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

- Bauer, Werner M. 'Humanistische Bildungszentren', in *Deutsche Literatur, eine Sozialgeschichte*, ed. I. Bennewitz and U. Müller, vol. 11, *Von der Handschrift zum Buchdruck: Spätmittelalter, Reformation, Humanismus*, Reinbeck: Rowohlt, 1991, pp. 262-73.
- Bentley, Jerry, *Politics and culture in Renaissance Naples*, Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Bernstein, Eckhard, *Die Literatur des deutschen Frühhumanismus*, Stuttgart: Metzler, 1978.
- Bircher, Martin, and van Ingen, Ferdinand, *Sprachgesellschaften, Sozietäten, Dichtergruppen*, Hamburg: E. Hauswedell, 1978.
- Brennan, Michael, *Literary patronage in the English Renaissance: the Pembroke family*, London and New York: Routledge, 1988.
- Butler, Martin, *Theatre and crisis, 1632-1642*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Cognasso, Francesco, 'Il ducato visconteo e la repubblica ambrosiana', in *Storia di Milano*, ed. G. Martini, 16 vols., Milan: Fondazione Treccani degli Alfieri, 1953-66, vol. vi, pp. 387-448.
- Davis, Natalie Zemon, *Society and culture in early modern France*, Stanford: Stanford University Press, 1975.
- DeJean, Joan, *Tender geographies: women and the origins of the novel in France*, New York: Columbia University Press, 1991.
- Dickens, A. G. (ed.), *The courts of Europe: politics, patronage and royalty 1400-1800*, New York: McGraw-Hill, 1977.
- Evans, Robert O. *Ben Jonson and the poetics of patronage*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1989.
- Fayolle, Roger, *La critique littéraire en France*, Paris: Colin, 1971.
- Febvre, Lucien, and Martin, Henri-Jean, *L'apparition du livre*, Paris: Michel, 1971.
- The coming of the book*, trans. D. Gerard, London: New Left Books, 1976.
- Fraser, Russell, *The war against poetry*, Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Garin, Eugenio, 'La cultura milanese nella metà del xv secolo', in *Storia di Milano*, ed. G. Martini, 16 vols., Milan: Fondazione Treccani degli Alfieri, 1953-66, vol. vi, pp. 545-608.
- Gascon, Richard, *Grand commerce et vie urbaine au xvi^e siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- Grafton, Anthony, *Joseph Scaliger: a study in the history of classical scholarship*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1983.
- Hall, Vernon, *Renaissance literary criticism: a study of its social content*, New York: Columbia University Press, 1945.
- Harth, Erica, *Cartesian women: versions and subversions of rational discourse in the old regime*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

- Helgerson, Richard, *Self-crowned laureates: Spenser, Jonson, and the literary system*, Berkeley: University of California Press, 1983.
- Hunter, G. K. *John Lyly, the humanist as courtier*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.
- Javitch, Daniel, *Poetry and courtliness in Renaissance England*, Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Kent, F. W., Simons, Patricia, and Eade, J. C. (ed.), *Patronage, art and society in Renaissance Italy*, Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Ketelsen, Uwe-K. 'Literarische Zentren - Sprachgesellschaften', in *Deutsche Literatur, eine Sozialgeschichte*, ed. H. Steinhagen, vol. III, *Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock 1572-1740*, Reinbek: Rowohlt, 1985, pp. 117-37.
- King, Margaret L. *Venetian humanism in an age of patrician dominance*, Princeton: Princeton University Press, 1985, pp. 98-157.
- Women of the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Klaniczay, Tibor, 'Celtis und die Sodalitas litteraria per Germaniam', in *Respublica Guelpherbytana*, Wolfenbütteler Beiträge zur Renaissance- und Barockforschung, ed. A. Buck and M. Bircher, Amsterdam: Rodopi, 1987, pp. 79-105.
- Kleinschmidt, Erich, *Stadt und Literatur in der Frühen Neuzeit*, Cologne and Vienna: Böhlau, 1982.
- Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance thought: the classic, scholastic, and humanist strains*, 1955; reprint New York: Harper & Row, 1961.
- Lefranc, Abel, *Histoire du Collège de France*, Paris: Hachette, 1898.
- Lougee, Carolyn, *Le paradis des femmes: women, salons, and social stratification in seventeenth-century France*, Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Lytle, Guy Fitch, and Orgel, Stephen (ed.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Maclean, Ian, *Woman triumphant: feminism in French literature, 1610-52*, Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Manley, Lawrence, *Literature and culture in early modern London*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Martines, Lauro, *Power and imagination: city-states in Renaissance Italy*, New York: Vintage Books, 1979.
- Society and history in English Renaissance verse*, Oxford: Blackwell, 1985.
- May, Steven, *Elizabethan courtier poets: the poems and their contexts*, Columbia: University of Missouri Press, 1991.
- Monfasani, John, *George of Trebizond: a biography and a study of his rhetoric and logic*, Leiden: Brill, 1976.

- Montgomery, Robert L. *The reader's eye: studies in didactic literary theory from Dante to Tasso*, Berkeley: University of California Press, 1979.
- Ong, Walter J. *Ramus, method, and the decay of dialogue: from the art of discourse to the art of reason*, 1958; reprint New York: Octagon, 1974.
- Patterson, Annabel, *Censorship and interpretation: the conditions of reading and writing in early modern England*, Madison: University of Wisconsin Press, 1984.
- Peck, Linda Levy, *Court patronage and corruption in early Stuart England*, Boston: Unwin Hyman, 1990.
- Picard, Roger, *Les salons littéraires et la société française, 1610-1789*, New York: Brentano's, 1943.
- Rabil, Albert, Jr. *Laura Cereta: Quattrocento humanist*, Binghamton: State University of New York Press, 1981.
- Rabil, Albert, Jr. (ed.) *Renaissance humanism: foundations, forms, and legacy*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, 3 vols.
- Richter, Mario, 'La poetica di Bèze e le Chrestiennes méditations', *Aevum* (1964), 225-40.
- Robin, Diana, *Filelfo in Milan: writings, 1451-1477*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Romier, Lucien, 'Lyons and cosmopolitanism at the beginning of the French Renaissance', in *French humanism, 1470-1600*, ed. W. L. Gundersheimer, London: Macmillan, 1969, pp. 90-109.
- Salmon, J. H. M. *Society in crisis: France in the sixteenth century*, London: Benn, 1975.
- Saunders, J. W. 'The social situation of seventeenth-century poetry', in *Metaphysical poetry*, ed. M. Bradbury, Bloomington: Indiana University Press, 1970.
- 'The stigma of print: a note on the social bases of Tudor poetry', *Essays in criticism* 1 (1951), 139-64.
- Schöne, Albrecht (ed.), *Kürbischhütte und Königsberg: Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte*, Munich: Beck, 1975.
- Stadt - Schule - Universität - Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert*, Munich: Beck, 1976.
- Smuts, Malcolm, *Court culture and the origins of a royalist tradition in early Stuart England*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- Stinger, Charles, *The Renaissance in Rome*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Sweeting, Elizabeth J. *Early Tudor criticism, linguistic and literary*, Oxford: Blackwell, 1940.
- Thomson, Patricia, 'The literature of patronage, 1580-1630', *Essays in criticism* 2 (1952), 267-84.

- Wadsworth, James B. *Lyons 1473-1503: the beginnings of cosmopolitanism*, Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America, 1962.
- Whigham, Frank, *Ambition and privilege: the social tropes of Elizabethan courtesy theory*, Berkeley: University of California Press, 1984.
- Wilson, N. G. *From Byzantium to Italy: Greek studies in the Italian Renaissance*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Witt, Ronald G. *Hercules at the crossroads: the life, works, and thought of Coluccio Salutati*, Durham, NC: Duke University Press, 1983.
- Yates, Francis A. *The art of memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Voices of dissent: the Ciceronian controversy

Primary sources and texts

- Bembo, Pietro, *Le epistole 'De imitatione' di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, ed. G. Santangelo, Florence: Olschki, 1954.
- Prose . . . nella quale si ragiona della volgar lingua*, Venice: G. Tacuino, 1525.
- Castellesi, A. *De sermone Latino et modis Latine loquendi*, Rome: Mascohius, 1514.
- Delminio, Giulio Camillo, *Della imitazione*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. 1, pp. 161-85.
- Dolet, Etienne, *L'Erasmianus sive Ciceronianus d'Etienne Dolet (1535)*, ed. E. V. Telle, Geneva: Droz, 1974.
- Erasmus, Desiderius, *Dialogus cui titulus, Ciceronianus, sive, de optimo genere dicendi*, ed. A. H. T. Levi and trans. B. I. Knott, in *The collected works of Erasmus*, vol. XXVIII, Toronto: University of Toronto Press, 1986.
- Poliziano, A. Letter to Paolo Cortesi, in *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. E. Garin, Milan and Naples: Ricciardi, 1952, pp. 902-4.
- Oratio super Flavio Quintiliano et Stati Sylvis*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. E. Garin, Milan and Naples: Ricciardi, 1952, pp. 869-85.
- Ramus, Petrus, *Peter Ramus's attack on Cicero: text and translation of Ramus's 'Brutinae quaestiones'*, trans. C. E. Newlands; intro. J. J. Murphy, Davis: Hermagoras, 1992.
- Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970-4, 4 vols.

Secondary sources

- Chomarat, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris: Les Belles Lettres, 1981, 2 vols.
- D'Amico, J. 'The progress of Renaissance Latin prose: the case of Apuleianism', *Renaissance quarterly* 37 (1984), 351-92.
- D'Ascia, L. *Erasmus e l'umanesimo romano*, Florence: Olschki, 1991.
- Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneva: Droz, 1980.
- Gmelin, H. 'Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance', *Romanische Forschungen* 46 (1932), 98-173.

- Grayson, C. *A Renaissance controversy: Latin or Italian?* Oxford: Clarendon Press, 1960.
- Mouchel, C. *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*, Marburg: Hitzeroth, 1990.
- Pigman, G. W., III, 'Versions of imitation in the Renaissance', *Renaissance quarterly* 33 (1980), 1-32.
- 'Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' *Ciceronianus*', *Journal of Medieval and Renaissance studies* 9 (1979), 155-77.
- Sabbadini, R. *Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Turin: Loescher, 1886.
- Scott, I. *The imitation of Cicero as a model for style*, New York: Teachers College, Columbia University, 1910.

Voices of dissent: reorganizing the encyclopaedia, Vives and Ramus on Aristotle and the scholastics

Primary sources and texts

- Ong, Walter J. *A Ramus and Talon inventory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.
- Ramus, Petrus, *Arguments in rhetoric against Quintilian: translation and text of Peter Ramus's Rhetoricae distinctiones in Quintilianum* (1549), ed. J. J. Murphy, trans. C. Newlands, Dekalb: Northern Illinois University Press, 1986.
- Aristolelicae animadversiones*, Paris: J. Bogardus, 1543 [Reprint Stuttgart: F. Frommann, 1964].
- Dialecticae institutiones*, Paris: J. Bogardus, 1543 [Reprint Stuttgart: F. Frommann, 1964].
- Dialecticae partitiones*, Paris: J. Bogardus, 1543.
- Vives, Juan Luis, *In pseudodialecticos*, ed. and trans. C. Fantazzi, Leiden: Brill, 1979.
- On education: a translation of the 'De tradendis disciplinis' of Juan Luis Vives*, trans. F. Watson, Cambridge: Cambridge University Press, 1913.
- Opera omnia* (1782-90); ed. G. Mayans; facs. reprint London: Gregg Press, 1964, 8 vols.

Secondary sources

- Bonilla y San Martín, Adolfo, *Luis Vives y la filosofía de rinacimiento*, 2nd edn, Madrid: L. Rubio, 1929, 3 vols.
- Grafton, Anthony, and Jardine, Lisa, *From humanism to the humanities: education and the liberal arts in fifteenth- and sixteenth-century Europe*, London: Duckworth; Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

- Hidalgo-Serna, 'Einleitung', *Über die Gründe des Verfalls der Künste*, trans. W. Sendner, Munich: W. Fink, 1990.
- Kahn, Victoria, 'Habermas, Machiavelli, and the critique of ideology', *Publications of the modern language association of America* 105 (1990), 464-76.
- Rhetoric, prudence, and skepticism in the Renaissance*, Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance thought: the classic, scholastic, and humanist strains*; 1955; reprint New York: Harper & Row, 1961.
- Murphy, James J. 'Introduction', *Arguments in rhetoric against Quintilian: translation and text of Peter Ramus's 'Rhetoricae distinctiones in Quintilianum'* (1549), trans. C. Newlands, Dekalb: Northern Illinois University Press, 1986.
- Noreña, Carlos G. *Juan Luis Vives*, The Hague: M. Nijhoff, 1970.
- A Vives bibliography*, Lewiston: Edwin Mellen Press, 1990.
- Ong, Walter J. *Ramus, method, and the decay of dialogue: from the art of discourse to the art of reason*; 1958; reprint New York: Octagon, 1974.
- Sharratt, Peter, 'Peter Ramus and the reform of the university: the divorce of philosophy and eloquence?', in *French Renaissance studies, 1540-70: humanism and the encyclopaedia*, ed. P. Sharratt, Edinburgh: University of Edinburgh Press, 1976, pp. 4-20.
- 'Recent work on Peter Ramus (1970-1986)', *Rhetorica* 5 (1987), 7-58.
- Sloan, Thomas O. 'The crossing of rhetoric and poetry in the English Renaissance', in *The rhetoric of Renaissance poetry from Wyatt to Milton*, ed. T. O. Sloan and R. B. Waddington, Berkeley: University of California Press, 1974, pp. 212-43.
- Vasoli, C. *La dialettica e la retorica dell'umanesimo: 'invenzione' e 'metodo' nella cultura del xv e xvi secolo*, Milan: Feltrinelli, 1968.

Voices of dissent: the rise of the vernaculars

Primary sources and texts

- Alberti, Leon Battista, *La prima grammatica della lingua volgare*, ed. C. Grayson, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1964.
- Bembo, Pietro, *Prose . . . nella quale si ragiona della volgar lingua*, Venice: G. Tacuino, 1525.
- Bovelles, Charles de, *Liber de differentia vulgarium linguarum*, Paris: R. Estienne, 1533.
- Brerewood, Edward, *Enquiries touching the diversity of languages, and religions through the . . . world*, London: J. Bill, 1614.
- Burton, Robert, *The anatomy of melancholy*, Oxford: J. Lichfield and J. Short for H. Cripps, 1624; [ed. F. Dell and P. Jordan-Smith, New York: Farrar and Rinehart, 1927].
- Dante Alighieri, *Il convivio*, ed. G. Busnelli and G. Vandelli, Florence: F. le Monnier, 1968.

- De vulgari eloquentia*, trans. A. G. F. Howell, in *Latin works of Dante*, London: Temple Classics, 1904.
- Du Bellay, Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoise*, ed. H. Chamard, Paris: Didier, 1948.
- Montaigne, Michel de, *The complete works of Montaigne: Essays, Travel Journal, Letters*, trans. D. M. Frame, Stanford: Stanford University Press, 1967.
- Nebrija, Antonio de, *Gramática castellana*, ed. P. Galindo Romco and L. Ortiz Muñoz, Madrid: Junta del Centenario, 1946.
- Peletier du Mans, Jacques, *L'art poétique*, ed. A. Boulanger, Paris: Les Belles Lettres, 1930.
- Speroni, Sperone, *I dialogi*, Venice: Aldus, 1542 [Contents include *Dialogo delle lingue*].
- Dialogo delle lingue*, ed. H. Harth, Munich: W. Fink, 1975.
- Tolomei, Claudio, *Il Cesano . . . nel quale . . . si disputa del nome . . . si dee . . . chiamare la volgar lingua*, Venice: G. Giolito, 1555.
- Trissino, Giovanni Giorgio, *Il Castellano: dialogo . . . della lingua italiana*, Milan: Daelli, 1864.
- La quinta e la sesta divisione della Poetica* (c. 1549), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. II, pp. 7-90.
- Valla, Lorenzo, *Ars grammatica*, ed. P. Casciano, Milan: A. Mondadori, 1990.
- Opera omnia*, Basle: H. Petrus, 1540.
- Varchi, Benedetto, *L'Hercolano: dialogo nel qual si ragiona generalmente delle lingue*, Venice: F. Giunti & Fratelli, 1570.
- Webbe, Joseph, *An appeale to truth, in the controversie betweene art & use; about the best and most expedient course in languages*, London: George Latham, 1622.

Secondary sources

- Baron, Hans, *The crisis of the early Italian Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1955.
- 'The *querelle* of the Ancients and Moderns as a problem for Renaissance scholarship', *Journal of the history of ideas* 20 (1959), 3-22.
- Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française*, vol. II, Paris: A. Colin, 1906.
- Dionisotti, Carlo, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Florence: F. le Monnier, 1968.
- Fubini, Riccardo, 'La coscienza del Latino negli umanisti', *Studi medievali* series 3, 2 (1961), 505-50.
- Gerl, Hanna-Barbara, *Rhetorik als Philosophie: Lorenzo Valla*, Munich: W. Fink, 1974.
- Gravelle, Sarah Stever, 'The Latin-vernacular question and humanist theory of language and culture', *Journal of the history of ideas* 49 (1988), 367-86.
- Grayson, Cecil, *A Renaissance controversy: Latin or Italian?* Oxford: Clarendon Press, 1960.
- Jones, Richard F. *The triumph of the English language*, Stanford: Stanford University Press, 1953.

- Klein, Hans Wilhelm, *Latein und Volgare in Italien*, Munich: M. Hueber, 1957.
- Migliorini, Bruno, *Storia della lingua italiana*, 3rd edn, Florence: Sansoni, 1961.
- Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the mind: the politics of language in African literature*, London and Nairobi: James Currey / Heinemann, 1986.
- Ong, Walter J. *Interfaces of the word: studies in the evolution of consciousness and culture*, Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Rhetoric, romance, and technology*, Ithaca: Cornell University Press, 1971.
- Percival, W. Keith, 'Grammatical tradition and the rise of the vernaculars', *Current trends in linguistics* 13 (1975), 231-75.
- Villey, Pierre, *Les sources italiennes de la 'Deffense et illustration de la langue françoise' de Joachim du Bellay*, Paris: H. Champion, 1908.
- Waswo, Richard, *Language and meaning in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1987.

Voices of dissent: Ancients and Moderns*

Primary sources and texts

- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Satires, L'art poétique, and Réflexions critiques*, in *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
- Bouhours, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris: Cramoisy, 1687.
- Bruni, Leonardo, *Ad Petrum Paulum Histrum dialogus*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. E. Garin, Milan and Naples: Ricciardi, 1952, pp. 41-99.
- Charpentier, François, *Deffense de la langue françoise pour l'inscription de l'arc de triomphe*, Paris: C. Barbin, 1676.
- Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, *La comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine, et des poètes grecs, latins, & françois*, Paris: T. Jolly, 1670.
- Du Bellay, Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoise*, ed. H. Chamard, Paris: Didier, 1948.
- Erasmus, Desiderius, *Ciceronianus*, ed. A. H. T. Levi, in the *Collected works of Erasmus*, vol. xxviii, Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press, 1986.
- Fontenelle, Bernard Le Bovier de, *Entretiens sur la pluralité des mondes; Digression sur les anciens et les modernes*, ed. R. Shackleton, Oxford: Clarendon Press, 1955.
- Perrault, Charles, *Parallele des anciens et des modernes*; 1688-97; facs. reprint Munich: Eidos, 1964 [Also contains *Le siècle de Louis le Grand*].
- Terrasson, Jean, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère, où à l'occasion de ce poème on cherche les règles d'une poétique fondée sur la raison, & sur les exemples des anciens et des modernes*, Paris: F. Fournier et A.-U. Coustelier, 1715, 2 vols.
- Wootton, Edward, *Reflections upon ancient and modern learning*, London: J. Leake for P. Buck, 1694.

Secondary sources

- Baron, Hans, 'The *querelle* of the Ancients and Moderns as a problem for Renaissance scholarship', *Journal of the history of ideas* 20 (1959), 3-22.
- Black, Robert, 'Ancients and Moderns in the Renaissance: rhetoric and history in Accolti's *Dialogue on the preeminence of men of his own time*', *Journal of the history of ideas* 43 (1982), 3-32.
- Curtius, Ernst Robert, *European literature and the Latin Middle Ages*, trans. W. R. Trask, London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979, pp. 247-72.
- Davidson, Hugh M. 'Fontenelle, Perrault and the realignment of the arts', in *Literature and history in the age of ideas: essays on the Enlightenment presented to George R. Havens*, ed. C. G. S. Williams, Columbus: Ohio State University Press, 1975, pp. 3-13.
- DeJean, Joan, *Ancients against Moderns: culture wars and the making of a 'fin de siècle'*, Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Gillot, Hubert, *La querelle des anciens et des modernes en France*, Paris: Champion, 1914.
- Gombrich, Ernst, 'The Renaissance conception of artistic progress and its consequences', in *Norm and form: studies in the art of the Renaissance*, 4th edn, Chicago: University of Chicago Press, 1985, pp. 1-10.
- Hight, Gilbert, *The classical tradition: Greek and Roman influences on Western literature*, New York: Oxford University Press, 1949, pp. 261-88.
- Jones, Richard Foster, *Ancients and moderns: a study of the background of The Battle of the Books*, St Louis: Washington University Studies, 1936.
- Kapitza, Peter K. *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt: Zur Geschichte des Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, Munich: W. Fink, 1981.
- Keller, Abraham C. 'Ancients and moderns in the early seventeenth century', *Modern language quarterly* 11 (1950), 79-82.
- Kortum, Hans, *Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur*, Berlin: Rutten & Loening, 1966.
- Levi, A. H. T. 'La Princesse de Clèves and the *Querelle des Anciens et des Modernes*', *Journal of European studies* 10 (1980), 62-70.
- Levine, Joseph M. *The Battle of the Books: history and literature in the Augustan age*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.
- 'Giambattista Vico and the quarrel between the Ancients and the Moderns', *Journal of the history of ideas* 52 (1991), 55-79.
- Lombard, A. *La querelle des Anciens et des Modernes: l'abbé Du Bos*, Neuchâtel: Attinger Frères, 1908.

- Lorimer, J. W. 'A neglected aspect of the "Querelle des Anciens et des Modernes"', *Modern language review* 51 (1956), 179-85.
- Margiotta, Giacinto, *Le origini italiane della Querelle des Anciens et des Modernes*, Rome: Studium, 1953.
- Pigman, G. W., III, 'Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' *Ciceronianus*', *Journal of Medieval and Renaissance studies* 9 (1979), 155-77.
- Rigault, Hippolite, *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, Paris: Hachette, 1856.
- Vasoli, Cesare, 'La première querelle des "anciens" et des "modernes" aux origines de la Renaissance', in *Classical influences on European culture*, ed. R. R. Bolgar, Cambridge: Cambridge University Press, 1976, pp. 67-80.
- Wencelius, Léon, 'La querelle des Anciens et des Modernes et l'humanisme', *xvii^e siècle* 9-10 (1951), 15-34.

* Relevant critical material on the Quarrel of Ancients and Moderns in England and Italy is also found below in the bibliographical section on National Developments.

Voices of dissent: women as *auctores* in early modern Europe

Primary sources and texts

- Anger, Jane, *Her protection for women* (1589), ed. S. G. O'Malley, in *The early modern Englishwoman: a facsimile library of essential works*, 'Defences of women', Pt. 1, *Printed writings, 1500-1640*, ed. B. Travitsky and P. Cullen, et al., 10 vols. (Aldershot: Scolar Press; Brookfield, VT: Ashgate, 1996-), vol. IV (unpaginated).
- Crenne, Hélienne de, *Œuvres*, Geneva: Slatkine, 1977.
- Fonte, Moderata, *Il merito delle donne*, Venice: D. Imberti, 1600.
- Gournay, Marie de, *Les avis, ou, les presens de la demoiselle de Gournay*, Paris: Jean du Bray, 1641.
- Labé, Louise, *Œuvres de Louize Labé lionnoise*, Lyons: Jean de Tournes, 1555.
- Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, ed. M. François, Paris: Garnier, 1967.
- Marinelli, Lucrezia, *Le nobiltà et eccellenze delle donne: et i difetti, et mancamenti de gli huomini*, Venice: G. B. Ciotti, 1600.
- Roches, Madeleine and Catherine des, *Œuvres*, 2nd edn, Paris: Abel L'Angelier, 1579.
- Les missives de mesdames des Roches de Poitiers mere et fille*, Paris: Abel L'Angelier, 1586.
- Scudéry, Madeleine de, *Conversations nouvelles sur divers sujets*, Paris: C. Barbin, 1684.
- Summers, M. (ed.), *The works of Aphra Behn*; 1915; reprint New York: Benjamin Blom, 1967, 6 vols.

- Terracina, Laura, *Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando furioso*, Venice: D. Farri, 1560.
- Travitsky, B., and Cullen, P. et al. (eds), *The early modern Englishwoman: a facsimile library of essential works*, Pt. 1, *Printed writings, 1500-1640*, Aldershot: Scolar Press; Brookfield, VT: Ashgate, 1966- , 10 vols.

Secondary sources

- Bauschatz, C. 'Marie de Gournay's gendered images for language and poetry', *Journal of Medieval and Renaissance studies* 25 (1995), 489-500.
- Conti Odorisio, Ginevra, *Donna e società nel Seicento: Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Rome: Bulzoni, 1979.
- DeJean, Joan. *Tender geographies: women and the origins of the novel in France*, New York: Columbia University Press, 1991.
- Harth, E. *Cartesian women: versions and subversions of rational discourse in the old regime*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.
- Jones, A. R. *The currency of Eros: women's love lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Jordan, C. *Renaissance feminism: literary texts and political models*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- Kelly-Gadol, J. 'Early feminist theory and the *querelle des femmes*, 1400-1789', *Signs* 8 (Fall 1982), 4-28.
- Reiss, T. J. *The meaning of literature*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

Structures of thought: Renaissance Neoplatonism

Primary sources and texts

- Ficino, Marsilio, *Opera omnia*; 1576; reprint Turin: Bottega d'Erasmus, 1959, 1962, 1983, ed. P. O. Kristeller and M. Sancierpiano, 2 vols.
- Landino, Cristoforo, *Scritti critici e teorici*, ed. R. Cardini, Rome: Bulzoni, 1974.
- Pico della Mirandola, Giovanni, *Opera omnia*; 1572; reprint Turin: Bottega d'Erasmus, 1971, ed. E. Garin, 2 vols.

Secondary sources

- Allen, Michael J. B. *The Platonism of Marsilio Ficino*, Berkeley: University of California Press, 1984.
- Plato's third eye: studies in Marsilio Ficino's metaphysics and its sources*, Aldershot, Hampshire: Variorum, 1995.
- Synoptic art: Marsilio Ficino on the history of Platonic interpretation*, Florence: Olschki, 1998.

- Cardini, Roberto, *La critica del Landino*, Florence: Sansoni, 1973.
Chastel, André, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
Marsile Ficini et l'art (1954), Geneva: Droz, 1975.
- Coulter, James A. *The literary microcosm: theories of interpretation of the later Neoplatonists*, Leiden: Brill, 1976.
Field, Arthur, *The origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
Gombrich, Ernst H. 'Icones symbolicae: philosophies of symbolism and their bearing on art', in *Symbolic images: studies in the art of the Renaissance*, London: Phaidon, 1972, pp. 123-95.
Hankins, James, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden and New York: Brill, 1990, 2 vols.
Kallendorf, Craig, *In praise of Aeneas: Virgil and epideictic rhetoric in the early Italian Renaissance*; 1943; reprint Gloucester, MA: Peter Smith, 1964.
Kristeller, Paul Oskar, *The philosophy of Marsilio Ficino*, New York: Columbia University Press, 1943.
Lamberton, Robert, *Homer the theologian: Neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition*, Berkeley: University of California Press, 1986.
- Sheppard, Anne D. R. *Studies in the 5th and 6th essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Hypomnemata 61, Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1980.
- Tigerstedt, E. N. *Plato's idea of poetical inspiration*, Commentationes humanarum litterarum societatis scientiarum Fennica, 44, 2, Helsinki: no pub., 1969.
'The poet as creator: origins of a metaphor', *Comparative literature studies* 5, 4 (1968), 455-88.
- Tomlinson, Gary, *Music in Renaissance magic: towards a historiography of others*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Trimpi, Wesley, *Muses of one mind: the literary analysis of experience and its continuity*, Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Walker, D. P. *The ancient theology: studies in Christian Platonism from the fifteenth to the eighteenth century*, Ithaca: Cornell University Press, 1972.
- Warden, John (ed.), *Orpheus: the metamorphoses of a myth*, Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.
- Wind, Edgar, *Pagan mysteries in the Renaissance*, rev. edn, New York: Norton, 1968.

Structures of thought: cosmography

Primary sources and texts

- Colletet, Guillaume, *Traité de la poésie morale et sententieuse*, in *L'art poétique*, Paris: A. de Sommaville and L. Chamhoudry, 1658 [Facs. reprint, Geneva: Slatkine, 1970].
- Landino, Cristoforo [Christophorus Landinus], *Comento sopra la Comedia di Dante* (1481), in *Scritti critici e teorici*, ed. R. Cardini, vol. 1, Rome: Bulzoni, 1974.
- Salutati, Coluccio, *De laboribus Herculis*, ed. B. L. Ullman, Zurich: Thesaurus Mundi, 1951.
- Tyrd, Pontus de, *Le premier curieux*, ed. J. C. Lapp, Ithaca: Cornell University Press, 1950.
- Tesauro, E. *Il cannocchiale Aristotelico*, Venice: Milochio, 1682 [1670; facs. reprint Bad Homburg: Gehlen, 1968, ed. A. Buck].

Secondary sources

- Hallyn, F. *Le sens des formes: études sur la Renaissance*, Geneva: Droz, 1994 [See esp. section III, 'Poésie scientifique'].
- Heninger, S. K., Jr. *Touche of sweet harmony: Pythagorean cosmology and Renaissance poetics*, San Marino, CA: Huntington Library, 1974.
- Keller, L. *Palingène, Ronsard, Du Bartas: trois études sur la poésie cosmologique de la Renaissance*, Berne: Francke, 1974.
- Roellenbleck, G. *Das epische Lehrgedicht Italiens im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert: ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Humanismus und der Renaissance*, Munich: W. Fink, 1975.
- Rostvig, M. S. 'Ars aeterna: Renaissance poetics and theories of divine creation', *Mosaic* 3 (1969-70), 40-61.
- Schmidt, Albert-Marie, *La poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris: A. Michel, 1938.
- Tigerstedt, E. N. 'The poet as creator: origins of a metaphor', *Comparative literature studies* 5 (1968), 455-88.
- Wilson, D. *French Renaissance scientific poetry*, London: Athlone Press, 1974.

Structures of thought: natural philosophy and the 'new science'

Primary sources and texts

- Bacon, Francis, *The works of Francis Bacon*, ed. J. Spedding, R. L. Ellis, and D. D. Heath, new edn, London: Longmans, 1857-74, 14 vols. [Facs. reprint Stuttgart and Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1989].
- Galilei, Galileo, *Dialogue concerning the two chief world systems*, trans. S. Drake, Berkeley: University of California Press, 1957.
- Kepler, Johannes, *Somnium*, trans. E. Rosen, Madison: University of Wisconsin Press, 1967.
- Palissy, Bernard, *Œuvres*, Paris: Blanchard, 1961.
- Paré, Ambroise, *The apologie and treatise*, trans. T. Johnson, New York: Dover, 1968.

Secondary sources

- Grafton, Anthony, *Defenders of the text: the traditions of scholarship in an age of science 1450-1800*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- Panizza, Letizia (ed.), *Philosophical and scientific poetry in the Renaissance, Renaissance studies* 5 (1991).
- Pantin, Isabelle, *La poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle*, Geneva: Droz, 1995.
- Schatzberg, Walter, et al. (ed.), *The relations of literature and science: an annotated bibliography of scholarship 1880-1980*, New York: Modern Language Association of America, 1987.
- Schmidt, Albert-Marie, *La poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris: Albin Michel, 1938.

Structures of thought: Stoicism and Epicureanism

Primary sources and texts

- Del Rio, Martin, *Syntagma tragoediae latinae*, Antwerp: J. Moretus, 1593-4.
- Dryden, John, 'A discourse concerning the original and progress of satire', in *Essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker, 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1900, vol. II, pp. 15-114.
- 'Preface to *Sylvae*', in *The works of John Dryden*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1956- , vol. III: *Poems 1685-1692*, ed. E. Miner, pp. 3-18.
- Frachetta, Girolamo, *Breve spositione di tutta l'opera di Lucretio*, Venice: P. Paganini, 1589.
- Lipsius, Justus, *Opera omnia*, Wessel: A. Hoogenhuysen, 1675, 4 vols.
- Lucretius, *His six books 'De natura rerum'*, trans. T. Creech, Oxford: A. Stephens, 1682.

Secondary sources

- Croll, M. W. *Style, rhetoric and rhythm*, ed. J. M. Patrick, et al., Princeton: Princeton University Press, 1966.
- Darmon, Jean-Charles, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France: études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond* (Paris: Presses Universitaires de France, 1998).
- Fraisse, S. *L'influence de Lucrèce en France au seizième siècle*, Paris: Nizet, 1962.
- Jones, H. *The Epicurean tradition*, London and New York: Routledge, 1989.
- Morford, M. *Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Shifflet, Andrew, *Stoicism, politics, and literature in the age of Milton: war and peace reconciled*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Spanneut, M. *Permanence du stoïcisme*, Gembloux: Duculot, 1973.

Structures of thought: Calvinism and post-Tridentine developments

Primary sources and texts

- Aubigné, Théodore Agrippa d', *Œuvres*, ed. H. Weber, J. Bailbé and M. Soulié, Paris: Gallimard, 1969.
- Calvin, Jean, *Institution de la religion chrestienne* (1541), Geneva: J. Bourgeois, 1562.
- Du Bartas, Guillaume de Salluste, sieur, *La sepmaine*, ed. Y. Bellenger, Paris: Nizet, 1980.
- Mornay, Charlotte Arbaleste de, *The memoirs of Philippe du Plessis-Mornay, sieur Marly*, ed. de Witt, Paris: Jules Renouard, 1868-9.

Secondary sources

- Breen, J. Quirinus, *John Calvin: a study in French humanism*, Grand Rapids: Eerdmans, 1931.
- Cave, Terence, *Devotional poetry in France, c. 1570-1613*, London and New York: Cambridge University Press, 1968.
- Cave, Terence, and Jeanneret, Michel, *Métamorphoses spirituelles: anthologie de la poésie religieuse française 1570-1630*, Paris: J. Corti, 1972.
- Clément, Michèle, *Une poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris: Champion, 1996.
- Coats, Catharine Randall, *Subverting the system: d'Aubigné and Calvinism*, Kirksville, MO: Sixteenth Century Publishers, 1990.
- Gilmont, Jean-François, *Crespin, un éditeur réformé du XVI^e siècle*, Geneva: Droz, 1981.

- Millet, Olivier, *La pensée de Jean Calvin*, Geneva: Droz, 1993.
 Pannier, Jacques, *Calvin écrivain, et sa place et son rôle dans l'histoire de la langue et de la littérature françaises*, Paris: Fischbacher, 1930.
 Raitt, Jill, 'Theodore Beza, 1519-1605', in *Shapers of religious traditions in Germany, Switzerland and Poland*, New Haven: Yale University Press, 1981, pp. 75-101.
 Soulié, Marguerite, *L'inspiration biblique dans la poésie religieuse de d'Aubigné*, Paris: Klincksieck, 1975.
 Wencelius, Léon, *L'esthétique de Calvin*, Geneva: Slatkine, 1969.

Structures of thought: Port-Royal and Jansenism

Primary sources and texts

- Arnauld, Antoine, and Nicole, Pierre, *La logique ou l'art de penser*, édition revue et augmentée, Paris: Savreux, 1664.
La logique ou l'art de penser, ed. P. Clair and F. Girbal, Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
 Arnauld, Antoine, and Lancelot, C. *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, Geneva: Slatkine, 1980.
 La Bruyère, Jean de, *Les caractères, ou les mœurs de ce siècle*, ed. R. Garapon, Paris: Garnier, 1962.
 La Rochefoucauld, François, duc de, *Maximes, suivies des Réflexions diverses*, ed. J. Truchet, Paris: Garnier, 1983.
 Nicole, Pierre, *Essais de morale*, Geneva: Slatkine, 1971, 4 vols.
 Pascal, Blaise, *Œuvres complètes*, ed. L. Lafuma, Paris: Seuil, 1972.
 Racine, J. *Œuvres complètes*, ed. R. Picard, Paris: Gallimard, 1966, 2 vols.

Secondary sources

- Bénichou, P. *Morales du grand siècle*, Paris: Gallimard, 1948.
 Cognet, L. *Le jansénisme*, Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
 Goldmann, L. *Le dieu caché*, Paris: Gallimard, 1959.
 Marin, L. *La critique du discours*, Paris: Editions de Minuit, 1975.
 Melzer, S. *Discourses of the fall*, Berkeley: University of California Press, 1986.
 Sedgwick, A. *Jansenism in seventeenth-century France*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1977.

Neoclassical issues: combative criticism, Jonson, Milton, and classical literary criticism in England

Primary sources and texts

- Davenant, Sir William, *Gondibert*, ed. D. F. Gladish, Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Dryden, John, *Essays*, ed. W. P. Ker, Oxford: Clarendon Press, 1900, 2 vols.
- Heinsius, Daniel, *On plot in tragedy (De tragoediae constitutione)* (1611); trans. and ed. P. R. Sellin and J. J. McManmon, Northridge, CA: San Fernando Valley State College, 1971.
- Jonson, Ben, *Ben Jonson [Works]*, ed. C. H. Herford and P. and E. Simpson, Oxford: Clarendon Press, 1925-52, 11 vols. [Edition under reissue with corrections, 1986-].
- Longinus, *Peri hupsous, or Dionysius Longinus of the heights of eloquence*, trans. John Hall, London: R. Daniel for F. Eaglesfield, 1652.
- Milton, John, *Complete prose works*, ed. D. M. Wolfe, et al., New Haven: Yale University Press, 1953-82, 8 vols.
- Poems*, ed. J. Carey and A. Fowler, Harlow: Longmans, 1968.
- Smith, G. Gregory (ed.), *Elizabethan critical essays*, Oxford: Clarendon Press, 1904, 2 vols.
- Spenser, Edmund, *The Faerie Queene*, ed. A. C. Hamilton, London and New York: Longman, 1977.
- Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908-9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].

Secondary sources

- Greene, Thomas M. *The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven: Yale University Press, 1982.
- Hardison, O. B., Jr. 'The orator and the poet: the dilemma of humanist literature', *Journal of Medieval and Renaissance studies* 1 (1971), 33-44.
- 'The two voices of Sidney's *Apology for poetry*' in *Sidney in retrospect: selections from English literary Renaissance*, ed. A. F. Kinney, Amherst: University of Massachusetts Press, 1988, pp. 45-61.
- Hathaway, Baxter, *The age of criticism: the late Renaissance in Italy*, Ithaca: Cornell University Press, 1962.
- McPherson, D. 'Ben Jonson's library and marginalia: an annotated catalogue', *Studies in philology* 71 (1974), Appendix.
- Manley, Lawrence, *Convention: 1500-1700*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.

- Mueller, Martin, 'Sixteenth-century Italian criticism and Milton's theory of catharsis', *Studies in English literature* 6 (1966), 139-50.
- Peterson, Richard S. *Imitation and praise in the poems of Ben Jonson*, New Haven and London: Yale University Press, 1981.
- Pigman, G. W., III, 'Versions of imitation in the Renaissance', *Renaissance quarterly* 33 (1980), 1-32.
- Samuel, Irene, 'The development of Milton's poetics', *Publications of the modern language association of America* 92 (1977), 231-40.
- Sellin, Paul R. 'Sources of Milton's catharsis: a reconsideration', *Journal of English and German philology* 60 (1961), 712-30.
- 'Milton and Heinsius: theoretical homogeneity', in *Medieval epic to the 'epic theatre' of Brecht: essays in comparative literature*, ed. R. P. Amato and J. M. Spalek, University of Southern California studies in comparative literature 1, Los Angeles: University of California Press, 1968, pp. 125-34.
- Snyder, Susan, *Pastoral process: Spenser, Marvell, Milton*, Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Steadman, John M. *The walls of paradise: essays on Milton's poetics*, Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1985.

Neoclassical issues: the rhetorical ideal in France

Primary sources and texts

- Arnauld, Antoine and Nicole, Pierre, *La logique ou l'art de penser*, édition revue et augmentée, Paris: Savreux, 1664.
- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Pratique du théâtre*, ed. P. Martino, Algiers: Carbonel; Paris: Champion, 1927.
- Bary, R. *La rhétorique française*, Paris: Le Petit, 1659 [Re-edition of the 1653 edn].
- Boileau-Despréaux, Nicolas, *L'art poétique*, in *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
- Fénelon, François de Salignac de La Mothe-, *Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier, avec une lettre écrite à l'Académie française*, Paris: F. Delaulne, 1718.
- Guéret, Gabriel, *Entretiens sur l'éloquence de la chaire et du barreau*, Paris: J. Guignard 1666.
- Rapin, René, *Les comparaisons des grands hommes de l'antiquité; Les réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie*, Paris: F. Muguet, 1684, 2 vols.
- Vaugelas, Claude Favre de, *Remarques sur la langue française*, Paris: Veuve J. Camusat et P. Le Petit, 1647.

Secondary sources

- Bayley, Peter, *French pulpit oratory, 1598-1650: a study in themes and styles, with a descriptive catalogue of printed texts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Davidson, Hugh M. *Audience, words, and art: studies in seventeenth-century French rhetoric*, Columbus: Ohio State University Press, 1965.
- Pascal and the arts of the mind*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- France, Peter, *Racine's rhetoric*, Oxford: Clarendon Press, 1965.
- Rhetoric and truth in France: Descartes to Diderot*, Oxford: Clarendon Press, 1972.
- Fumaroli, M. *L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneva: Droz, 1980.
- Fumaroli, M. (ed.), *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Paris: Editions du CNRS, 1977.
- Genetiot, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris: Champion, 1997.
- M'Keon, Richard P. *Rhetoric: essays in invention and discovery*, ed. M. Backman, Woodbridge, CT: Ox Bow Press, 1987.
- Murphy, James J. (ed.), *Renaissance eloquence: studies in the theory and practice of Renaissance rhetoric*, Berkeley: University of California Press, 1983.
- Rubin, David Lee and M'Kinley, Mary (ed.), *Convergences: rhetoric and poetics in seventeenth-century France*, Columbus: Ohio State University Press, 1989.
- Zobermann, Pierre, *Les cérémonies de la parole: l'éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du XVII^e siècle*, Paris: Champion, 1998.

Neoclassical issues: Cartesian aesthetics

Primary sources and texts

- Alberti, Leon Battista, *On painting and sculpture: the Latin texts of 'De pictura' and 'De statua'*, ed. with trans., intro., and notes by C. Grayson, London: Phaidon, 1972.
- Descartes, René *Compendium musicae*, in *Œuvres*, ed. C. Adam and P. Tannery, 2nd edn, 11 vols., Paris: Vrin/CNRS, 1974-86, vol. x.
- Œuvres*, ed. C. Adam and P. Tannery, 2nd edn, Paris: Vrin/CNRS, 1974-86, 11 vols.
- Zarlino, Gioseffo, *Le istitutioni harmoniche*; 1558; reprint New York: Broude, 1965.

Secondary sources

- Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, new edn, Paris: Flammarion, 1993.
- Kristeller, Paul Oskar, 'The modern system of the arts', in *Renaissance thought II: papers on humanism and the arts*, New York: Harper & Row, 1965, pp. 163-227.
- Moyer, Ann E. *Musica scientia: musical scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- Palisca, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, New Haven: Yale University Press, 1985.
- Pirro, André, *Descartes et la musique*; 1907; reprint Geneva: Minkoff, 1973.
- Reiss, Timothy J. *The discourse of modernism*, Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- The meaning of literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- White, John, *The birth and rebirth of pictorial space*, 3rd edn, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

Neoclassical issues: principles of judgement

Primary sources and texts

- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Pratique du théâtre*, ed. P. Martino, Algiers: Carbonel; Paris: Champion, 1927.
- Balzac, Jean-Louis Guez de, *Œuvres*, Paris: T. Jolly, 1665, 2 vols.
- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
- Bouhours, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, 1715; reprint Brighton: University of Sussex Library, 1971.
- Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, présentation de Ferdinand Brunot, Paris: A. Colin, 1962.
- Chapelain, Jean, *Opuscules critiques*, ed. A. C. Hunter, Paris: Droz, 1936.
- Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*, ed. G. Couton, Paris: Gallimard, 1980-7, 3 vols.
- La Bruyère, J. de, *Les caractères, ou les mœurs de ce siècle*, ed. R. Garapon, Paris: Garnier, 1962.
- La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de, *La poétique*; 1640; reprint Geneva: Slatkine Reprints, 1972.
- Méré, Antoine Gombaud, chevalier de, *Lettres*, Paris: D. Thierry and C. Barbin, 1682, 2 vols. paginated as one.
- Œuvres complètes*, ed. C.-H. Boudhors, Paris: Fernand Roches, 1930, 3 vols.

- Perrault, Charles, *Parallele des anciens et des modernes*; 1688-97; facs. reprint Munich: Eidos, 1964, ed. H. R. Jauss.
- Perrot d'Ablancourt, Nicolas, *Lettres et préfaces critiques*, ed. R. Zuber, Paris: Didier, 1972.
- Rapin, René, *Les comparaisons des grands hommes de l'antiquité; Les réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie*, Paris: F. Muguet, 1684, 2 vols.
- Saint-Evremond, Charles Marguetel de Saint-Denis, seigneur de, *Lettres*, ed. R. Ternois, Paris: Didier, 1967-8, 2 vols.
- Œuvres en prose*, ed. R. Ternois, Paris: Didier, 1962-9, 4 vols.
- Valincour, Jean-Baptiste-Henri du Troussel de, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de 'La Princesse de Clèves'*, ed. A. Cazes, Paris: Bossard, 1925.

Secondary sources

- Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, new edn, Paris: Nizet, 1961.
- Brody, Jules, *Boileau and Longinus*, Geneva: Droz, 1958.
- Dens, Jean-Pierre, *L'honnête homme et la critique du goût*, Lexington: French Forum, 1981.
- Fumaroli, Marc (ed.), *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Paris: Editions du CNRS, 1977.
- Gasté, Armand (ed.), *La querelle du Cid: pièces et pamphlets*, Paris: H. Welter, 1898.
- Genetiot, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Vorture à La Fontaine*, Paris: Champion, 1997.
- Genette, Gérard, 'Vraisemblance et motivation', in *Figures II*, Paris: Seuil, 1969, pp. 71-99.
- Jehasse, Jean, *Guez de Balzac et le génie romain*, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1978.
- Kibédi Varga, Aron (ed.), *Les poétiques du classicisme*, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.
- Moriarty, Michael, *Taste and ideology in seventeenth-century France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Neoclassical issues: Longinus and the Sublime

Primary sources and texts

- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
- Catullus, *Catullus, et in eum commentarius M. Antonii Mureti*, Venice: P. Manutius, 1554.
- La Fontaine, Jean de, *Œuvres diverses*, ed. P. Clarac, Paris: Gallimard, 1958.
- Longinus, *Longinus on the Sublime: the Greek text edited after the Paris manuscript*, ed. W. R. Roberts, 1899; 2nd edn 1907; reprint Cambridge: Cambridge University Press, 1935.
- Montaigne, Michel de, *Les essais de Michel de Montaigne*, ed. P. Villey; rev. edn V.-L. Saulnier, Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- Ogier, François, *Apologie pour monsieur de Balzac*; 1627; reprint Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1977.
- Patrizi [da Cherso], Francesco, *Della poetica*, ed. D. Aguzzi-Barbagli, Florence: Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento, 1969-71, 3 vols.

Secondary sources

- Aulotte, Robert, 'Sur quelques traductions d'une ode de Sappho au xvi^e siècle', *Lettres d'humanité* (December 1958), 107-22.
- Brody, Jules, *Boileau and Longinus*, Geneva: Droz, 1958.
- Coleman, Dorothy Gabe, 'Montaigne and Longinus', *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 47 (1985), 405-13.
- Costil, Pierre, *André Dudith, humaniste hongrois, 1533-1589: sa vie, son œuvre et ses manuscrits grecs*, Paris: Les Belles Lettres, 1935.
- Fumaroli, Marc, 'Rhétorique d'école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du traité "Du Sublime" au xvi^e et au xvii^e siècle', *Revue d'histoire littéraire de la France* 86 (1986), 33-51.
- Goyet, Francis, *Le Sublime du 'lieu commun': l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris: Champion, 1996.
- Hartmann, Pierre, *Du sublime de Boileau à Schiller*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

- Logan, J. L. 'Longinus', in *Ancient writers: Greece and Rome*, ed. T. J. Luce, 2 vols., New York: Scribner, 1982, vol. II, pp. 1063-80.
- 'Montaigne et Longin: une nouvelle hypothèse', *Revue d'histoire littéraire de la France* 83 (1983), 355-70.
- Magnien, Michel, 'Montaigne et le sublime dans les *Essais*', in *Montaigne et la rhétorique*, ed. J. O'Brien, M. Quainton, and J. J. Supple, Paris: Champion, 1995, pp. 27-48.
- Rigolot, François, 'Louise Labé et la redécouverte de Sappho', *Nouvelle revue du seizième siècle*, 1 (1983), 19-31.
- Sedley, David L. 'Sublimity and skepticism in Montaigne', *Publications of the modern language association of America* 113 (1998), 1079-92.
- Weinberg, Bernard, 'Une traduction française du *Sublime* de Longin vers 1645', *Modern philology* 59 (1962), 159-201.
- 'Translations and commentaries of Longinus, *On the Sublime*, to 1600: a bibliography', *Modern philology* 47 (1950), 145-51.

A survey of national developments: England

Primary sources and texts

- Bacon, Francis, *The new organon*, ed. F. H. Anderson, New York: Macmillan, 1960.
- Behn, Aphra, *The works*, ed. J. Todd, 7 vols., Columbus: Ohio State University Press, 1992-6, vol. v, *The plays, 1671-5* (1996).
- Carew, Thomas, *Poems*, ed. R. Dunlap, Oxford: Clarendon Press, 1949.
- Certain sermons or homilies*, Oxford: Oxford University Press, 1840.
- Craig, D. H. (ed.), *Jonson: the critical heritage*, London: Routledge & Kegan Paul, 1990.
- Davenant, Sir William, *Gondibert*, ed. D. F. Gladish, Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Dennis, John, *The critical works of John Dennis*, ed. E. N. Hooker, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1939-43, 2 vols.
- Dryden, John, *Essays*, ed. W. P. Ker, Oxford: Clarendon Press, 1900, 2 vols.
- Of dramatic poetry and other critical essays*, ed. G. Watson, London: J. M. Dent, 1962, 2 vols.

- Jonson, Ben, *Ben Jonson [Works]*, ed. C. H. Herford and P. and E. Simpson, Oxford: Clarendon Press, 1925-52, 11 vols. [Edition under reissue with corrections, 1986-].
- Marvell, Andrew, *Complete poems*, Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Milton, John, *Complete poems and major prose*, ed. M. Hughes, New York: Odyssey, 1957.
- Complete prose works (1624-1642)*, ed. D. M. Wolfe, vol. 1, New Haven: Yale University Press, 1953.
- Munro, John (ed.), *The Shak[ea]speare allusion book*; 1909; reissued with preface by E. Chambers, London: Oxford University Press, 1932, 2 vols.
- Rymer, Thomas, *The critical works*, ed. C. A. Zimansky, New Haven: Yale University Press, 1956.
- Shawcross, John T. (ed.), *Milton: the critical heritage*, London: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Smith, G. Gregory (ed.), *Elizabethan critical essays*, Oxford: Clarendon Press, 1904, 2 vols.
- Spenser, Edmund, *Poetical works*, ed. J. C. Smith and E. de Selincourt, London: Oxford University Press, 1970.
- Spingarn, J. E. (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1908-9, 3 vols. [Reprint Bloomington: Indiana University Press, 1957].
- Spurgeon, Caroline F. E. *Five-hundred years of Chaucer criticism and allusion (1357-1900)*, Part 1, Oxford: Oxford University Press, 1914.
- Waller, Edmund, *Poems*, ed. G. T. Drury, London: Lawrence and Bullen, 1893.
- Webbe, William, *A discourse of English poetrie* (1586), in G. Gregory Smith (ed.), *Elizabethan critical essays*; 1904; reprint Oxford and New York: Oxford University Press, 1971, 2 vols.

Secondary sources

- Bate, Walter Jackson, *The burden of the past and the English poet*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970.
- Bentley, Gerald Eades, *Shakespeare and Jonson: their reputations in the seventeenth century compared*, Chicago: University of Chicago Press, 1945, 2 vols. in 1.
- Fry, Paul H. *The reach of criticism: method and perception in literary theory*, New Haven: Yale University Press, 1983.
- Kerrigan, William, *The prophetic Milton*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1974.

- Levine, Joseph M. *The Battle of the Books: history and literature in the Augustan age*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.
- Lewalski, Barbara K. *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*, Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Manley, Lawrence, *Convention, 1500-1750*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
- Maus, Katherine Eisaman, *Ben Jonson and the Roman frame of mind*, Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Monk, Samuel H. *The Sublime: a study of critical theories in XVIIIth-century England*, New York: Modern Language Association, 1935.
- Pechter, Edward, *Dryden's classical theory of literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Peterson, Richard S. *Imitation and praise in the poems of Ben Jonson*, New Haven: Yale University Press, 1981.
- Shifflet, Andrew, *Stoicism, politics, and literature in the age of Milton: war and peace reconciled*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Snyder, Susan, *Pastoral process: Spenser, Marvell, Milton*, Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Weinbrot, Howard D. *Britannia's issue: the rise of British literature from Dryden to Ossian*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Zwicker, Steven D. *Lines of authority: politics and English literary culture, 1649-1689*, Ithaca: Cornell University Press, 1993.

A survey of national developments: France

Primary sources and texts

- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Pratique du théâtre*, ed. P. Martino, Algiers: Carbonel; Paris: Champion, 1927.
- Balzac, Jean-Louis Guez de, *Œuvres*, Paris: T. Jolly, 1665, 2 vols.
- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Œuvres complètes*, ed. A. Adam and F. Escal, Paris: Gallimard, 1966.
- Chapelain, Jean, *Opusculs critiques*, ed. A. C. Hunter, Paris: Droz, 1936.
- Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, ed. P. Hourcade, Geneva: Droz, 1975.
- La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de, *La poétique*; 1640; reprint Geneva: Slatkine, 1972.
- Mairer, Jean de, *La Silvanire*, Préface, in *Théâtre du XVII^e siècle*, ed. J. Schérer, J. Truchet, and A. Blanc, 3 vols., Paris: Gallimard, 1975-92, vol. 1, pp. 479-88.
- Ogier, François, *Tyr et Sidon*, Préface, in Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon*, ed. J. W. Barker, Paris: Nizet, 1974, pp. 150-61.
- Pellisson-Fontanier, Paul, *Discours sur les œuvres de M. Sarasin*, in Jean-François Sarasin, *Les œuvres de Monsieur Sarasin*, ed. G. Ménage, Paris: A. Courbé, 1656, pp. 1-72.

- Sarasin, Jean-François, *Discours de la tragédie*, in Jean-François Sarasin, *Les œuvres de Monsieur Sarasin*, ed. G. Ménage, Paris: A. Courbé, 1656, pp. 243-84.
- Sorel, Charles, *La bibliothèque française*, Geneva: Slatkine, 1970.
- De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs*, ed. L. Moretti Cenerini, Rome: Bulzoni, 1974.
- Valincour, Jean-Baptiste-Henri du Troussel de, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de 'La Princesse de Clèves'*, ed. A. Cazes, Paris: Bossard, 1925.

Secondary sources

- Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, new edn, Paris: Nizet, 1961.
- Cave, Terence, *Recognitions: a study in poetics*, Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Cristin, Claude, *Aux origines de l'histoire littéraire*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneva: Droz, 1980.
- Fumaroli, Marc (ed.) *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Paris: Editions du CNRS, 1977.
- Gasté, Armand (ed.), *La querelle du Cid: pièces et pamphlets*, Paris: H. Welter, 1898.
- Genetiot, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris: Champion, 1997.
- Jehasse, Jean, *Guez de Balzac et le génie romain*, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1978.
- La renaissance de la critique*, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1976.
- Kibédi Varga, Aron, *Rhétorique et littérature: études de structures classiques*, Paris: Didier, 1970.
- Lough, John, *Writer and public in France from the Middle Ages to the present day*, Oxford: Clarendon Press, 1978.
- Mortgat, Emmanuelle, and Méchoulan, Eric (ed.), *Ecrire au XVII^e siècle: une anthologie*, Paris: Presses Pocket, 1992.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris: Editions de Minuit, 1985.

A survey of national developments: Italy

Primary sources and texts

- Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua*, Venice: Tacuino, 1525 [Modern edition Padua: Liviana, 1967].
- Bruno, G. *Dialoghi italiani*, Florence: Sansoni, 1558.
- Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. W. Romani, Bari: Laterza, 1978-9, 2 vols.
- Garin, E. (ed.), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milan and Naples: Ricciardi, 1952.
- Marino, Giambattista, *Epistolario: seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, ed. A. Borzelli and F. Nicolini, Bari: Laterza, 1911-12, 2 vols.
- Pozzi, M. (ed.), *Trattatisti del Cinquecento*, Milan and Naples: Ricciardi, 1978.
- Raimondi, E. (ed.), *Trattatisti e narratori del Seicento*, Milan and Naples: Ricciardi, 1960.
- Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari: Laterza, 1964.
- Trissino, Giovanni Giorgio, 'Sofonisba', in *Il teatro italiano*, 6 vols., Turin: Einaudi, 1977, vol. 1, pp. 1-78.
- Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari: Laterza, 1970-4, 4 vols.

Secondary sources

- Aurigemma, M. 'La teoria dei modelli e i trattati d'amore', in *La letteratura italiana, storia e testi*, ed. C. Muscetta, 9 vols., Bari: Laterza, 1973, vol. IV.1, pp. 327-69.
- Baldassarri, G. 'L'apologia del Tasso e la maniera platonica', in *Letteratura e critica: saggi in onore di Natalino Sapegno*, vol. IV, Rome: Bulzoni, 1977, pp. 223-51.
- Battistini, A., and Raimondi, E. 'Retoriche e poetiche dominanti', in *Letteratura italiana*, ed. A. Asor Rosa, 9 vols., Turin: Einaudi, 1984, vol. III, pp. 5-339.
- Burke, P. *Culture and society in Renaissance Italy (1420-1540)*, London: Batsford, 1973.
- Chiari, A. 'La fortuna del Boccaccio', in *Questioni e correnti di storia letteraria*, ed. A. Momigliano, Milan: Marzorati, 1949, pp. 275-348.
- Croce, F. 'Critica e trattatistica del Barocco', in *Storia della letteratura italiana*, ed. E. Cecchi and N. Sapegno, 8 vols., Milan: Garzanti, 1967, vol. V, pp. 473-518, 495-6, and 500-6.
- 'Le poetiche del Barocco in Italia', in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 2 vols., Milan: Marzorati, 1959, vol. 1, pp. 547-75.
- Della Terza, D. 'Imitatio: theory and practice: the example of Bembo the poet', *Yearbook of Italian studies* 1 (1971), 321-5.
- Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turin: Einaudi, 1977.
- Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Florence: F. le Monnier, 1968.
- Eisenstein, Elizabeth L. *The printing press as an agent of change: communications and cultural transformations in early-modern Europe*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1979.

- Herrick, Marvin T. *The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism 1531-1555*, Urbana: University of Illinois Press, 1946.
- Jacobs, E. F. (ed.), *Italian Renaissance studies*, London: Faber and Faber, 1960.
- Maggini, F. 'La critica dantesca dal '300 ai nostri giorni', in *Questioni e correnti di storia letteraria*, ed. A. Momigliano, Milan: Marzorati, 1949, pp. 123-66.
- Mazzacurati, G. *La crisi della retorica umanistica nel Cinquecento*, Naples: Libreria Scientifica, 1961.
- Migliorini, B. 'La questione della lingua', in *Questioni e correnti di storia letteraria*, ed. A. Momigliano, Milan: Marzorati, 1949, pp. 1-75.
- Moretti, W., and Barilli, R. 'La letteratura e la lingua, le poetiche e la critica d'arte', in *La letteratura italiana, storia e testi*, ed. C. Muscetta, vol. iv.2, Bari: Laterza, 1973, pp. 487-571, 492-7.
- Praz, Mario, *Studi sul concettismo*, Florence: Sansoni, 1946.
- Spingarn, J. E. *A history of literary criticism in the Renaissance*, New York: Harbinger Books, 1963.
- Tateo, Francesco, *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari: Adriatica, 1960.
- Ulivi, F. *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milan: Marzorati, 1959.
- Vasoli, Cesare, 'L'estetica dell'umanesimo e del Rinascimento', in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 2 vols., Milan: Marzorati, 1959, vol. 1, pp. 325-433.
- Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 vols.

A survey of national developments: Spain

Primary sources and texts

- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. C. Morón Aroyo, Madrid: Cátedra, 1977.
- Cervantes, Miguel de, *La ingeniosa historia de Don Quijote de la Mancha*, ed. M. de Riquer, Barcelona: Juventud, 1955, 2 vols.
- Góngora y Argote, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. Parker, Madrid: Cátedra, 1983.
- Gracián y Morales, Baltasar, *El criticón*, ed. A. Prieto, Madrid: Planeta, 1985.

Secondary sources

- Brownlee, Marina S. *The poetics of literary theory: Lope de Vega's 'Novelas a Marcia Leonarda' and their Cervantine context*, Madrid: Porrúa, 1981.
- Castro, Américo, *De la edad conflictiva: crisis de la cultura española en el siglo XVII*; 1961; reprint Madrid: Taurus, 1976.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle, and the 'Persiles'*, Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Guillén, Claudio, *The anatomies of roguery: a comparative study in the origins and the nature of picaresque literature*, New York: Garland, 1987.
- Maravall, José Antonio, *Culture of the Baroque*, trans. T. Cochran, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Mariscal, George, *Contradictory subjects: Quevedo, Cervantes and seventeenth-century Spanish culture*, Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- Shergold, N. D. *A history of the Spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Smith, Paul Julian, *Writing in the margin: Spanish literature of the Golden Age*, Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Terry, Arthur, *Seventeenth-century Spanish poetry: the power of artifice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Vega Ramos, Maria Jose, *La teoria de la novella en el siglo XVI: la poetica neoaristotelica ante el Decameron*, Salamanca: J. Cromberger, 1993.

A survey of national developments: Germany

Primary sources and texts

- Borinski, Karl, *Die Poetik der Renaissance*; 1886; reprint Hildesheim: Olms, 1967.
- Lämmert, Eberhard (ed.), *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1420-1880*, Cologne and Berlin: Kiepenhauer & Witsch, 1971.
- Lempicki, Sigmund von, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, 2nd rev. edn, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.

Secondary sources

- Braungart, Georg, 'Rhetorik, Poetik, Emblematis', in *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, ed. H. A. Glaser, vol. III, 'Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung', Reinbek: Rowohlt, 1985, pp. 219-36.
- Carlsson, Anni, *Die deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart*, Berne and Munich: Francke, 1969.

- Engelsing, Rolf, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*, Stuttgart: Metzler, 1974.
- Garber, Klaus, *Martin Opitz - 'der Vater der deutschen Dichtung'*, Stuttgart: Metzler, 1976.
- Schöne, Albrecht, *Kürbishütte und Königsberg: Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte*, Munich: Beck, 1975.
- Szyrocki, Marian, *Poetik des Barock*; 1968; reprint Stuttgart: Reclam, 1977.
- Wutenow, Ralph-Rainer, 'Literaturkritik, Essayistik und Aphoristik', in *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, ed. H. A. Glaser, vol. IV, 'Zwischen Absolutismus und Aufklärung', Reinbek: Rowohlt, 1980, pp. 120-47.

A survey of national developments: the Low Countries

Primary sources and texts

- Brandt, George W. (ed.), *German and Dutch theatre, 1600-1848*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Gillis, M. A. 'To the Reader' (1566), in the appendix to Karel Porteman, 'The earliest reception of the *Ars emblematica* in Dutch', in *The European emblem*, ed. B. F. Scholz et al., Leiden: Brill, 1990, pp. 33-53.
- Heinsius, Daniel, *On plot in tragedy (De tragoediae constitutione)* (1611), trans. and ed. P. R. Sellin and J. J. M'Manmon, Northridge, CA: San Fernando Valley State College, 1971.
- Hooff, P. C., 'Oration concerning the excellence of poetry' (c. 1610-15), trans. T. Hermans and L. Gilbert, *Dutch crossing* 47 (1992), 24-52.
- Vondel, Joost van den, 'Introduction to Dutch Poetry' (1650), trans. T. Hermans and L. Gilbert, *Dutch crossing* 29 (1986), 50-63.

Secondary sources

- Harmen, Ton, *Onderwijs in de tooneel-poëzy. De opvattingen over toneel van het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*, Rotterdam: Ordeman, 1989.
- Ijsewijn, Jozef, 'Humanism in the Low Countries', in *Renaissance humanism: foundations, forms, and legacy*, ed. A. Rabil, Jr., vol. II, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, pp. 156-215.
- Meter, J. H. *The literary theories of Daniel Heinsius*, Assen: Van Gorcum, 1984.
- Parente, James, *Religious drama and the humanist tradition: Christian theater in Germany and in the Netherlands*, Leiden: Brill, 1987.
- Schenkeveld, Maria A. *Dutch literature in the age of Rembrandt: themes and ideas*, Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins, 1991.
- Schenkeveld-Van der Dussen, M. A. (ed.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, Groningen: M. Nijhoff, 1993.
- Smits-Veldt, Mieke, *Het Nederlandse Renaissance-toneel*, Utrecht: HES, 1991.
- Samuel Coster, ethicus-didacticus*, Groningen: Wolters-Noordhoff / Forsten, 1986.
- Spies, Marijke, 'Developments in sixteenth-century Dutch poetics: from "Rhetoric" to "Renaissance"', in *Renaissance-Rhetoric / Renaissance Rhetoric*, ed. H. Plett, Berlin and New York: De Gruyter, 1993, pp. 72-91.

قائمة المصطلحات

Acrobat	البهلوان
Adagia	الأقوال المأثورة
Aesthetics	علم الجمال
Allegoresis	الترميز
Allegory	الرمزية (فى الأدب)؛ القصة أو الحكاية الرمزية
Allusion	إحالة (فى النصوص الأدبية)
Alter ego	الأنا العليا
Ambiguity	الإبهام أو الغموض
Anachronism	المفارقة التاريخية: بمعنى أن ننسب إلى أزمنة تاريخية موزلة فى القدم أو إلى شخصيات تاريخية صفات لم يكن العصر يعرفها، وينطوى هذا على إسقاط غير مقبول تاريخيًا.
Analogy	القياس (المنطق)، المضاهاة
Ancien Régime	العهد البائد
Antithesis	الطباق (فى اللغة)
Antithetical pairs	الثنائيات المتضادة (فى بناء القصيدة)
Apathy	تبلد الحس
Aphorism	الجُزْم أو الأقوال المأثورة
Apocrypha	كتابات مشكوك فى صحة نسبتها
Apology	دفاع
Archetype	النموذج الأصلى
Artifice	أسلوب فنى

Autobiography	السيرة الذاتية
Ballad	القصص الغنائي
Baroque	الباروك (أسلوب يتسم بالصور الغريبة الغامضة)
Belles-Lettres, Bonae Litterae	الآداب الرفيعة، فنون الآداب الجميلة
Blank verse	الشعر المرسل
Book of Revelation	سفر الرؤيا
Calculus	حساب التفاضل والتكامل
Carpe diem	انعم بيومك (لا ندري ما يخفيه الغد لنا)، اغتنم فرصة الاستمتاع باليوم
Catechism	تعليم قواعد الإيمان (عن طريق السؤال والجواب)
Categories	مقولات
Catharsis	التطهر (من خلال مشاهدة الروايات المسرحية أو قراءة الشعر للتخلص من حالات الغضب والشهوة والطمع وما على شاكلتها في دواخل النفس البشرية)
Characterization	تصوير الشخصيات
Comedy	الملهاة (في المسرحيات)
Comic Relief	الاسترخاء الكوميدي (المدرج داخل عمل جاد)
Consonance	التناغم
Cosmography	الكوزموغرافيا: علم يبحث في مظهر الكون وتركيبه العام، وهو يشمل علوم الفلك والجغرافيا والجيولوجيا
Cosmopolitanism	النزعة الكونية أو العالمية
Couplet	مقطوعات شعرية ثنائية الأديبات
Courtly genre	أدب الغراميات

Credibility	المصداقية
Crisis:	المحنة أو الأزمة
Cyberspace	الفضاء التخلي أو الإلكتروني
Cynicism	النزعة الكلبية (نسبة إلى ديوجينيز الذي كان يزدري الأعراف الاجتماعية، عاش في القرن الخامس ق.م).
Deconstruction	التفكيكية
Defeminization	استرجال المرأة، نزع سمات الأنوثة عنها
Demonolatry	عبادة الشيطان
Diacrisis	ربط الشعر بالصور الجمالية المفضلة
Diacritics	العلامات الصوتية المميزة فوق الحروف أو تحتها (علامات التشكيل)
Dialectic	الجدلية.
Digression	استطراد
Dissonance	التناقض
Dithyramb	قصائد الحماسة والمشاعر الجياشة
Doxology	التسبيح بحمد الله وشكره
Ecstasy	النشوة
Ekphrasis	كلمة لاتينية تعني: الوصف الملموس
Elecutio	كلمة لاتينية تعني: موازنة المقال بالحال أو المقام
Elegy	مرثية
Eloquence	الفصاحة/ البيان
Empiricism	التجريبية، الإمبريقية
Enthymeme	القياس الإضمالي في المنطق

Epicureanism	الإبيقورية: مذهب الفيلسوف اليونانى أببيقور، الذى قال بأن المتعة والملذات الحسية هى الخير الأسمى.
Epigram	قصيدة قصيرة تتطوى على الحكمة أو السخرية
Epilogue	خاتمة
Epistemology	نظرية المعرفة، إبستمولوجيا
Equivocation	المراوغة، إبهام
Eschatology	الأخريات: (الإيمان بالبعث والحساب)
Essence	ماهية الشيء أو جوهرة
Ethnic cleansing	التطهير العرقى
Eucharist	سر التناول (سر من أسرار الكنيسة)، سر الإفخارستيا
Ex nihilo	من العدم
Exclusion	إقصاء
Exegesis	التفسير أو الشرح
Fable	قصة رمزية أخلاقية
Farce	المسرحية الهزلية
Feet	تفاعيل بيت الشعر
Feminism	الحركة النسائية/ النسوية
Festina lente	فى التأنى السلامة
Figures	الصور البلاغية
Gender	الجنوسة (ذكر × أنثى)، النوع الاجتماعى
Genre	الجنس الألبى
Hagiography	سير القديسين
Hallucination	الهذيان

Heresy	هرطقة، بدعة
Hermeneutics	التفسير أو التأويل
Hermeticism	الإيهام المدروس
Heuristic construction	التأويل الاستكشافى
Holism	التوجه الكلى
Humanists	أعلام الحركة الإنسانية فى عصر النهضة
Hyperbole	المبالغة الشعرية
Iambic	بحر عروضى فى الشعر مؤلف من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل
Icon	أيقونة
Identification	التقمص؛ التماثل أو التطابق
Infanticide	إبادة الأطفال
Inclusion	تضمين
Inclusionism	التضمين فى الكتابات الأدبية
Interdisciplinary studies	الدراسات البينية
Interpretation	التفسير أو الترجمة
Intelligentsia	زمرة المثقفين
Irony	التهكم أو السخرية
Irrational	غير عقلانى
Italics	الحروف الكتابية المائلة
Jansenism	مذهب يقول بانعدام حرية الإرادة عند البشر
Kairos	لفظة يونانية تعنى: اللحظة المواتية
Laureate	شاعر البلاط الملكى

Layman	شخص عادى
Levant	بلدان شرقى البحر الأبيض المتوسط
Lingua Franca	اللغة السائدة المشتركة
Logos	كلمة يونانية تعنى: الكلمة، وهى صنو العقل، ويوصف السيد المسيح بأنه تجسيد الكلمة الربانية.
Lyric	الشعر الغنائى
Magistrature	ساحة القضاء
Magna Carta	وثيقة الحقوق (المagna كارتا) التى أكره النبلاء الإنجليز الملك جون على إقرارها عام ١٢١٥ (العهد الأعظم).
Manuscript	تحقيق المخطوطات
Collation	
Martyrology	سير الشهداء
Masculine	السلطة الذكورية
Maxims	الحكم المأثورة
Medium Aevum	مصطلح لاتينى ويعنى: العصور الوسطى الأوروبية
Metamorphosis	المُسخ: (مسخ الكائنات إلى كائنات أخرى)
Metre	العروض (فى الشعر)
Metrical Cadence	الإيقاع النظمى
Microcosm	العالم الأصغر
Mimesis	المحاكاة
Mind sets	البنى الذهنية، العقلية
Miscellanea	متفرقات أو منوعات أدبية
Misogyny	الموقف المعادى للمرأة
Modernity	الحداثة

Monism	التوجه الأحادي
Muses	ربات الفنون والآداب (بنات زيوس وعددهن تسع).
Mutatis mutandis	مصطلح لاتيني يعنى: بعد إجراء التغييرات اللازمة
Mythohistory	التاريخ الأسطوري
Neoplatonism	الأفلاطونية المحدثه (وقد بدأت هذه الفلسفة الأفلاطونية بالتصوف على يد أفلوطين ابن صعيد مصر فى القرن الثالث للميلاد بالإسكندرية).
Nomenclatures	مصطلحات أو رموز
Nominalism	المدرسة الاسمية (مدرسة فلسفية فى القرن الثانى عشر كانت تنادى باستخدام الحديث العادى معيارًا للتعبير عن المعرفة الفطرية)
Occultism	العلم الغيبى
Ode	قصيدة غنائية
Oligarchy	النخبة الحاكمة (الأوليغارشية)
Ontology	علم الوجود، أنطولوجيا
Otherworldliness	النظرة الأخروية
Oxymoron	التناقض (بين مفردتين)
Panegyric	قصيدة المديح
Paradox	الغموض الظاهري (تناقض)، المفارقة
Pastoral	الأدب الرعوى
Pedant	متحذلق
Peripatetics	المشاعون من حوارى أرسطو، الذين كانوا يتلقون الحكمة من

Periphery, Margin	مدنهم وهم يتمشون فى طرقات الليسيوم (Lyceum) فى مدينة أثينا حول أستاذهم الحكيم
Phantasia	الأطراف (جغرافيا، طب)
Philology	الخيال أو التخيل
Picaresque	فقه اللغة، الفيلولوجيا
Plagiarism	حياة المتشردين (إسبانية الأهل)
Plastic Arts	انتحال آراء الآخرين، السطو على أفكار الآخرين
Plausibility	الفنون التشكيلية
Pléiade	المعقولة الظاهرية
Plot	(الثريا): جماعة من أدباء فرنسا فى القرن السادس عشر كانت تهدف إلى الإعلاء من شأن اللغة الفرنسية وإثرائها بألفاظ من اليونانية واللاتينية القديمة.
Poetaster	الحبكة (الروائية أو المسرحية)
Polemical Literature	مدعى الشعر
Polis: city – state	الأدب الجدلى
Pragmatism	الدولة المدنية
Predestination	مبدأ النفعية
Predicate	مذهب الجبرية
Prelapsarian State	المحمول
Presumption	حالة ما قبل السقوط فى جنة عدن
Prologue	الاستدلال بالقرائن
Proportion	افتتاحية
	النسبة والتناسب

Prosody	النظم الشعري
Prosopopoeia	التشخيص (إضفاء صفات البشر على الجُماد)
Prudence	الحصافة
Psalms	مزامير (داود النبي)
Puritans	جماعة بروتستانتية إنكليزية (عرفت بالتزمت الصارم (المتطهرون)
Quadrivium	فروع العلوم الأربعة عند مفكرى العصور الوسطى: الهندسة، والرياضيات، والموسيقى، والفلك
Rational	عقلاني (يقبله العقل)
Rhetor – Orator	الخطيب المفوه.
Rhetoric	البلاغة
Rhetoric	الخطابة أو البلاغة
Rhetorical trope	المجاز البلاغي
Rhyme	سجع، قافية
Rhythm	الإيقاع
Ridicule	سخرية
Romance	القصص الخيالي
Satire	شعر الهجاء
Scepticism [skepticism]	مبدأ الشك
Scholastics	أنصار الفكر "المدرسي" من فلاسفة القرن الثاني عشر، الإسكولانية
Semantics	علم دلالة الألفاظ: السيمانطيقا
Signified	المشار إليه أو المدلول

Signifier	الدال
Simultaneity	تزامن
Social decorum	اللياقة الاجتماعية
Sodomy	اللواط (الشذوذ الجنسي)
Sonnet	سوناتا، سونيت: قصيدة تتألف من ١٤ بيتًا
Sophism	السفسطة
Spatial perspective	المنظور المكاني
Speculation	التأمل
Stoicism	الزواقية: مذهب فلسفي يوناني يلتزم أتباعه بحياة البساطة والزهدي بعكس الإبيقوريين.
Syllogism	القياس المنطقي
Symbiosis	تكافل، تضامن
Symmetry	الاتساق والتناسب
Synatagma	التركيب التعبيري
Taboos	المحرمات
Textual editing	تحقيق/ تنقيح النصوص
Topic	موضوع يتناوله البحث
Tragedy	المأساة (نوع من المسرحيات)
Treatise	أطروحة، مقال
Trops	المجاز
Troubadour	الطروبادور: شاعر شعر غزلي جرىء ساد في إقليم بروفانس في الجنوب الفرنسي في أواخر العصور الوسطى، والكلمة

	مشقة من اللفظة العربية (الطرب) تحت تأثير الحضارة العربية في الأندلس المجاورة لجنوب فرنسا
Trouvere	تروفير: جماعة شعراء فرنسا في القرن الحادى عشر
Utopia	المدنية الفاضلة (يوتوبيا)
Verisimilitude	احتمال مشابهة الواقع/ مطابقة الواقع
Vernaculars	اللغات المحلية (بدائل اللاتينية)
Versing	نظم الشعر
Vraisemblance	مماثلة الواقع (كلمة فرنسية)

المترجمون فى سطور:

١- جمال الجزيرى

مدرس الأدب الإنجليزى بكلية التربية بالسويس — جامعة قناة السويس.

٢- دعاء إمبابى

مترجمة تحريرية وفورية ومدرس فى كلية الآداب بجامعة عين شمس. حصلت على شهادة الدكتوراه ٢٠٠٨ فى مجال النقد الأدبى، وهى دراسة مقارنة لنشأة النقد الأدبى فى الثقافتين البريطانية والعربية فى مراحله المبكرة. تهتم المترجمة أيضًا بدراسة الترجمة وتدريسها. وقد اجتمع مجال التخصص عند مشاركتها فى ترجمة بعض فصول من موسوعة كمبريدج للنقد الأدبى من الجزء الخاص بالنقد الحديث تحت إشراف أ.د. رضوى عاشور. كما تُعنى بالترجمات فى مجال التنمية والقانون.

٣- محمد خليفة السيد غزلان

- ليسانس اللغة الإنجليزية - كلية الألسن، جامعة عين شمس، 1978.
- ماجستير الترجمة الفورية والتحريرية - كلية الألسن، 1989.
- مدير عام الترجمة فى مجلس الشعب المصرى.
- عمل معيدًا فى قسم اللغة الإنجليزية، كلية الألسن، جامعة عين شمس، القاهرة.

- عمل مترجمًا بشركة تنمية نفط عمان، مسقط، سلطنة عمان.
- عمل مدرّسًا للغة الإنجليزية والترجمة بكلية اللغات والترجمة، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية.

■ عمل مترجماً بمركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.

٤- مصطفى رياض

أستاذ الأدب الإنجليزي ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بأداب عين شمس، تخرج في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة عين شمس، حصل على درجتي الماجستير والدكتوراه من الجامعة نفسها، تخصص في الأدب الأنجلو إيرلندي كما نشر بحوثاً في الأدب المقارن. له ترجمات في مجال النقد الأدبي، كما ترجم في مجال القانون العام عدة أعمال تدور حول النظام القضائي الأمريكي.

المراجع فى سطور:

أ.د. اسحق عبيد

- أستاذ متفرغ لتاريخ العصور الوسطى الأوروبية - كلية الآداب - جامعة

عين شمس.

- له العديد من الدراسات والأبحاث فى مجال التخصص الدقيق، وكذلك

كثير من الترجمات عن الإنجليزية المنشورة ضمن المشروع القومى للترجمة منها:

أثينا السوداء ج ٢، مج ١ وتاريخ المسيحية الشرقية، وأيضاً ضمن المركز القومى

للترجمة منها: تاريخ الفلسفة مج ٢ ج ٢.

- عضو فى العديد من الجمعيات الأهلية منها: الجمعية المصرية للدراسات

التاريخية، واتحاد المؤرخين العرب فى القاهرة، وكذلك الجمعية المصرية

للدراسات اليونانية والرومانية، ولجنة التاريخ فى المجلس الأعلى للثقافة.

الإشراف الفني: حسن كامل

تقدم موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي عرضاً تاريخياً شاملاً للنقد الأدبي الغربي منذ العصور الكلاسيكية القديمة إلى وقتنا الحالي. تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة، طامحة إلى أن تكون عملاً مرجعياً لا مجرد سجل للوقائع. وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة في الجدل القائم في الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد، مع حرصها على ألا تتحيز لهذا الفريق أو ذاك.

ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها يمكن الاستفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة. وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة في نهاية كل جزء أساساً لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها.